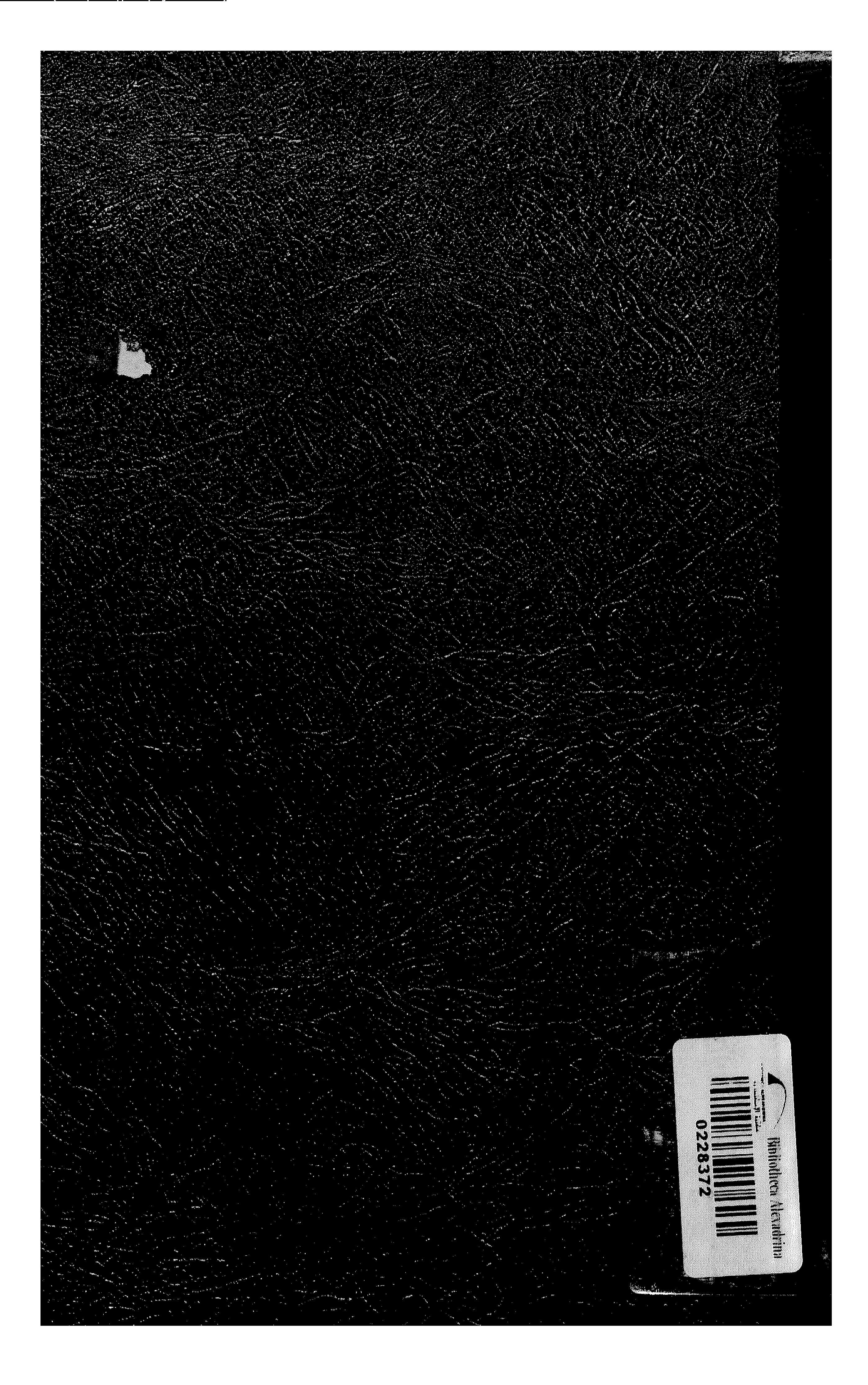





Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

جامعة حلوان

كلية الفنون الجميلة

قسم التصوير



الخصائص المميزة للمنظر الطبيعى في الفن المصرى المعاصر

THE CHARAZTE RSTICFATURES OF LANDSCHAPE IN CONTEMPORFRARY EGPTIAN ART

رسالة مقدمه لنيل درجة الماجيستير

إعـــداد

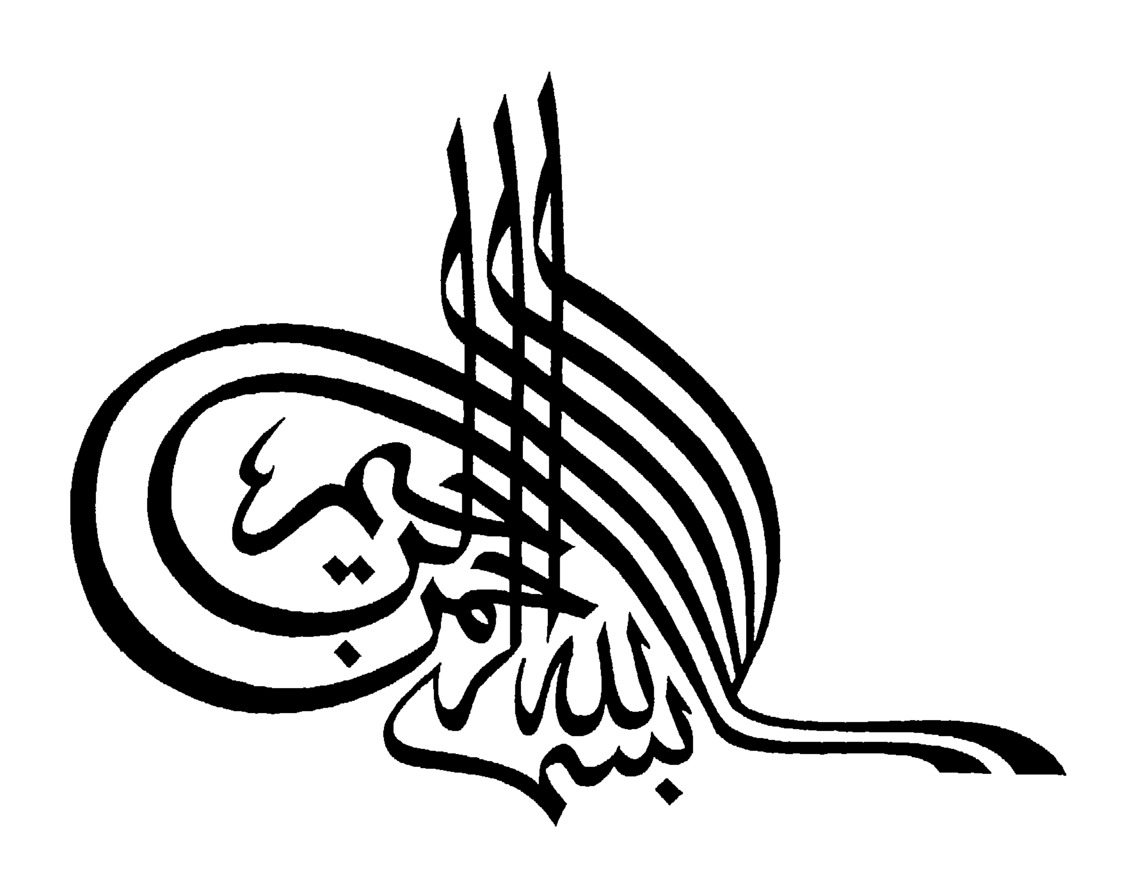
أحمد يونس طحاوى إبراهيم

إشــراف

أ.د/ حسن عبد الفتاح حسن

الاستاذ بقسم التصوير

١٩٩٦


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

إلى كل أساتذتي الكرام الذين لم يبخلوا عليّ بتوجهاتهم العلمية البناءة .

إلى كل من قدم لي يد العون لإخراج هذا البحث .

إلى هؤلاء جميعاً كل شكري وتقديري .

جامعة حلوان

كلية الفنون الجميلة بالقاهرة

قسم التصوير

قرار لجنة المناقشة والحكم لرسالة الماجيستير الخاصة بالدارس أحمد يونس طحاوى إبراهيم .

أنه فى يوم الأحد الموافق ١ / ٩ /١٩٩٦م الساعة الثانية عشر صباحاً أجتمعت اللجنة المشكلة من السادة :

١ – أ.د / حسن عبدالفتاح حسن — أستاذ بقسم التصوير — (مشرفاً)

٢ – أ.د / مصطفى محمد أمين الفقى الفقى — أستاذ بقسم التصوير ووكيل الكلية للشئون الطلاب — (عضواً)

٢ – أ.د / سعد محمد المنصورى — أستاذ تاريخ الفن . عميد معهد النقد الفنى سابقاً — (عضواً)

وذلك لمناقشة الدارس أحمد يونس طحاوى إبراهيم فى الرساله المقدمه منه الى الكلية وعنوانها **الخصائص المميزة والمنظر الطبيعى فى الفن المصرى المعاصر** للحصول على درجة الماجيستير فى الفنون الجميلة تخصص تصوير تحت إشراف أ.د/ حسن عبدالفتاح حسن وكان أعضاء اللجنة قد تسلموا نسخة كل منهم فى وقت سابق وقدم تقريراً فردياً لصلاحيتها للمناقشة وبعد العرض الشفوى ومناقشة الدراس علانياً والرجوع الى اللاوائح والقوانين المنظمة للدراسات العليا توصى اللجنة بمنح الدارس أحمد يونس طحاوى إبراهيم درجة الماجيستير فى الفنون الجميلة تخصص تصوير .

أعضاء اللجنة	**التوقيع**
أ.د/ حسن عبدالفتاح حسن	....
أ.د/ مصطفى محمد أمين الفقى	....
أ.د/ سعد محمد المنصورى	....

يعتمد

وكيل الكلية للدراسات العليا والبحوث

أ.د/ محمد أبو القاسم

فهرست الموضوعات

الباب الثالث ٢٠٧ : ١٣٨

تطور مفهوم المنظر الطبيعي وبروز الشخصية المصرية عن الفترة

من ١٩٥٥ الي ١٩٩٠



بيان الأشكال

المقدمــــة

لقد شكل المنظر الطبيعى فى الفن المصرى ركناً هاماً وشغل مساحة واسعة فى أعمال الفنان المصرى القديم والمعاصر على حد سواء ، مع إختلاف زاوية الرؤيا ، وأعنى بالمنظر الطبيعى هنا كما ورد بدائرة المعارف البريطانيــة "Land Scape Painting" هو كل الخلفيات التى تصور فى لوحات فى الخلاء سواء أكانت خلفيـة لاشخاص أو حيوانات أو تلك المناظر الطبيعة التــى يسجل فيها الفنـان مظـاهر الطبيعة مـن جبال وأشجار وأفق أو أشكال معماريـة وهـى علـى وجـه التحديد كـل مـا يسـجل خـارج الاستوديو لمظاهر الطبيعة .

تناولت فى البداية الحديـث عن جغرافيـة الارض والتضـاريس بمصـر بإعتبـار أنـها الحقل الذى يحدد مكان البحث ومشكلاته بشكل عام .

ولعل أصدق ما يدلنا على إبدعات الفنان المصرى القديم الذى ألتصق بالطبيعة إلتصاقاً وثيقاً وأستأنس بها فى تصـاويره الجداريـة ومنحوتاتـه البـارزة علـى جـدران معابده ، بل أخذها معه رفيقاً فى رحلته الى العالم الاخر فضلاً عن إبداعاته الفنية فـى تناوله لمفهوم جديد لفن المنظر إذ صوره بمنظور عين الطائر ، تناولت ذلك من خلال رحلة تطور الفن المصرى القديـم فـى ثلاثـة مراحـل مـن عصـر الاسـرات فـى الدولـة القديمة ثم الدولة الوسطى ثم الدولة الحديثة ، ولنا أن نقول أن المنظـر الطبيعـى هـو القاسم المشترك الاعظم فى كل نقوش الفنان الفرعونى وليس هذا بمسـتغرق اذا حـق لنا أن نستعير قول الدكتور / جمال حمدان أنهـا عبقريـة المكـان وإبدعاتـه الحضاريـة على مر العصور والازمنة المختلفة .

ومن إبداعات الفنان المصرى القديم الى الدور الذى تناولته تلـك الكوكبـه مـن الفنانين المستشرقين الزائرين لمصر منبهرين بالشرق بشكل عام وبمصر علـى وجـه الخصوص الذى تتربع هى على قمة شرقيته بلا منازع .

تناولت المنظر الطبيعى فى تيارات الفن فى بلدان أوربا على أساس أنه المؤثر المباشر فى حركة تتطوره بشكل عام على إعتبار أن المدرسة الكلاسيكية الجديدة هـى

النواه الاولى لقواعد فن المنظر فى العصر الحديث مروراً بالمدرسة الرومانسية التى هى نقطة الانطلاق الفكرى الحقيقى للفن الحديث برمته ، وتناولت مفهوم المنظر الطبيعى وخصائصه عند جماعة (الباربيزون) وهى تلك الجماعة التى دعت الى إستقلالية فن المنظر لانه عمل فنى متكامل يحمل كل مقاومات التشكيل دون حاجة لان يكون خلفية لبعض الاعمال وفقط ، أو أنه أصبح هدف لحد ذاته ، ولقد مهدت كل من المدرسة الرومانسية والمدرسة الواقعية للالتصاق أكثر بالطبيعة والتحليق فى عالم الخيال وحرية التعبير عن الانفعالات النفسية والعواطف المشبوبة والقرائح المتوقدة وتمثل ذلك التطور فى ظهور المدرسة (التأثيرية) التى هى عصب ومنارة الفن الحديث على الاطلاق ، ولقد تناولت أعمال المنظر الطبيعى مع أساطين المدرسة التأثيرية وروادها التى تعتبر آنذاك واقعية إلا أنها واقعية تخضع للاتجاه العلمى .

ثم أنفتحت العيون وأشتعلت القلوب بالحب والحماس فحملت أجيال من فنانى مصر على أعناقها البيارق والاعلام وخرجوا من مواكب الدراويش وسياق الصبيا للازقة والآثار الاسلامية معبرين عن أعماق الشخصية المصرية بايدى فنانين من نبت الارض وهم من جيل الرعيل الاول فى الفن التشكيلى المصرى المعاصر الاربعة الكبار (يوسف كامل - محمود سعيد - محمد ناجى - راغب عياد) هم أنفسهم من تسلموا الرايات وتحولوا بالفن المصرى من أيدى أجانب ومستشرقين الى فنانين خرجوا من ذلك الزمن .

ولقد تناولت التأثيرية من خلال أعمال يوسف كامل وهى تأثيرية ذات مذاق مصرى خاص وكذلك التعبيرية عند راغب عياد وأسطورية المنظر الطبيعى عند محمود سعيد ، والتأثر بمعطيات الفن المصرى القديم عند محمد ناجى .

أنتقلت بعد ذلك وتناولت فن المنظر فى أعمال بعض الفنانين من الجيل الوسيط على حد قول (بدر الدين أبو غازى) وذلك فى مراحل زمنية من ١٩٣٥ الى ١٩٥٥ وهم جيل التقليديون الذين نهجوا نهج أسلافهم من جيل الرعيل الاول وكان أستاذهم الاول يوسف كامل ومن تلاميذه النجباء (كامل مصطفى - حسنى البنانى - محمد صبرى) وعلى الجانب الاخر تناولت فرسان الترجيب وجيل

التمرد المجددون الثائرون على كل القيم والتقاليد الاكاديمية ومن أمثالهم (موريس فريد - سيف وانلى - صلاح طاهر) كل ذلك من خلال لوحات وأعمال تناولت المنظر الطبيعى كهدف لحد ذاته .

وفى محطة تالية تناولت المنظر الطبيعى عند بعض الفنانات المصريات على إعتبار أن ذلك الامر هو إنجاز وإنصاف لدور المرأة المستقل فى الحياة الثقافية المصرية دون النظر لاهمية أوجه الاختلاف الفنى بين أداء المرأة والرجل وأسردت على سبيل المثال ثلاثة ممن ألتزمن بالشكل الواقعى أمثال (زينب عبدالعزيز - أنجى أفلاطون - مارجريت نخلة) وأثنتان ممن ألتزمن بالتجريب والتطوير وعلى رأسهن (زينب عبدالحميد الزرقانى - جاذبية سرى) .

أنتقلت بعد ذلك الى تجارب العديد من الفنانين المعاصرين الذين حملوا على أكتافهم مفهوم التطور لفن المنظر وطريقة أداءه مثل (هدايت - شفيق رزق سليمان) وأسلوبهما المتميز فى إستخدام الالوان المائية ، ثم التجربة المثيرة للوجدان والخيال عند كل من (مصطفى الفقى - حسن عبدالفتاح - سلامه زهران) وما تحمله من تفوق وخصوصية .

وكان كل ذلك التناول من خلال عرض وشرح وتحليل لنماذج ولوحات من أعمال أولئك الفنانين وهؤلاء هم الفنانين التقليديون والمجددون بلوحاتهم الخالدة هو معرض بحثى وجل إهتمامى ، ثم أختتم البحث بالحديث عن تجربتى الفنية وكيفية إستفادتى من خلال فن المنظر الطبيعى بمفرداته .

أسأل الله أن أكون قد وفقت فى ذلك .

والله الموفق،،

الباحث

حدود البحث

يتناول البحث دراسة فن المنظر الطبيعى وتتبع رحلته فى مصر بدءاً من الفن المصرى القديم وإنتهاءاً بالاتجاهات والانجازات الفنية فى التصوير المصرى المعاصر الذى تأثر فى مرحلة من مراحله بإتجاهات الفن الاوربى على وجه العموم وكذلك الاتجاهات الفنية الحديثة السائدة فى هذا القرن على وجه الخصوص ولذلك يتحدد البعد المكانى والزمانى لهذا البحث .

أهداف البحث

١- تحقيق مفهوم المنظر الطبيعى وبيان رحلة تطوره .

٢- تتبع تطور فن المنظر الطبيعى بدءاً بالفن المصرى القديم ومروراً بالفن الاروبى الكلاسيكى منه والمعاصر .

٣- بيان مدى تأثير مفهوم فن المنظر الطبيعى فى الفن المصرى القديم على أنماط وإستخدامات المنظر الطبيعى فى الفن المصرى المعاصر .

٤- توضيح تأثير الجماعات الفنية على مفهوم المنظر الطبيعى فى مصر .

٥- بيان مدى تنوع المنظر الطبيعى وإستخداماته فى العمل الفنى وتبعاً لتنوع الاتجاهات الفنية الحديثة .

٦- تحليل أنماط الشخصية المصرية فى أعمال المصورين المصريين من خلال أعمال المنظر الطبيعى .

فروض البحث

١- يفترض أن المنظر الطبيعى يمثل روحنا الاساسية ومتميزاً فى مجال التعبير الفنى بإعتباره ذو تأثير خاص ينبع من كونه الخيط المتبقى والواصل بين الفنان والطبيعة رغم محاولات التجديد والبعد عن الاشكال الطبيعة ونزعات الفن الحديث

٢- يفترض أن المنظر الطبيعى قد تغيرت إستخدامته فى العمل الفنى فى المدارس الفنية المختلفة كالسريالية والتجريدية الموضوعية وغيرها .

٣- التراث مصدر من مصادر الرؤيا الفنية لدى الفنان المصرى المعاصر ووفقاً لذلك فمن المحتمل أن تكون محاولات الفنان المصرى القديم فى مجال المنظر الطبيعى وإستخداماته قد أسهمت بالتأثير على أنماط المنظر الطبيعى وإستخداماته فى التصوير المصرى المعاصر .

٤- مفهوم الفنى الحديث قد أثر منذ بداية القرن على كافة الممارسات الفنية ، وكذلك لعبت الاتجاهات الفنية الاوروبية التى كانت تسود قبلاً على الحركة الفنية التشكيلية فى مصر ، ومن المفترض أن يتأثر الفنان المصرى المعاصر الذى تناول فن المنظر بتلك الممارسات والاتجاهات .

٥- لعبت قضية الاصالة والمعاصرة دورها فى بروز أنماط وإتجاهات الفنانين المصريين المعاصرين الذى سعى كل منهم وفق رؤيته وفلسفته الى تحقيق مفهوم الاصالة والمعاصرة فالى أى مدى وضح هذا من خلال المنظر .

مناهج البحث :

وفقاً لمتطلبات هذا البحث وتنوع مجالاته فقد أستلزم الامر تتبع مناهج البحث التالية:

١- المنهج التاريخى : وسوف أستخدم فيه عرض مراحل تطور مفهوم المنظر الطبيعى .

٢- المنهج المقارن : وسوف ألجاء إليه عند الحاجة الى إجراء تحليل ودراسة مقارنه لانماط المنظر الطبيعى .

٣- المنهج التجريبى : وقد يستلزم البحث إجراء مقابلات مع بعض الفنانين لاستبيان وتقصى حقائق تتصل بمفهوم المنظر الطبيعى وممارسته لدى بعض الفنانين المصريين المعاصرين وكذلك من أساليب المنهج التجريبى وأدواته القياس الاحصائى وقد ألجاء اليه عندما يستدعى الامر القياس .

الباب الاول
الجــذور التاريخيــة لمفهــوم فن المنظر الطبيعى

الفصل الاول

المنظر الطبيعى فى الفن المصرى القديم

- تمهيد :

المنظر الطبيعى فى الفن المصرى المعاصر ، يعد ركناً أساسياً ومتميزاً فى مجال " فن التصوير " وذو تأثير خاص عند كافة الفنانين والمعاصرين على حد سواء، وهو الخيط المتبقى للتواصل بين الفنان والطبيعة وهى أساس للفنان فى إبداعاته ، وتألقه رغم محاولات التجديد والبعد عن الأشكال الطبيعية ونزعات الفن الحديث .

ويعد فن المنظر واحد من أهم الموضوعات الفنية التى تشغل مساحة هامة وواسعة فى أعمال الفنان المصرى القديم والمعاصر ، مع إختلاف زاوية الرؤية ومكانة الموضوع بالنسبة للعصور المختلفة فى مصر وقد ورد فى دائرة المعارف البريطانية تحت عنوان Land Scap Pinting (هو كل الخلفيات التى تصور فى الخلاء سواء أكانت خلفية لأشخاص أو حيوانات ، أو تلك المناظر الخلوية التى يسجل فيها الفنان مظاهر الطبيعة وأشجار وأفق أو أشكال معمارية ، أو على وجه التحديد كل ما يسجل لمظاهر الطبيعة)[١]

وينقسم المنظر الطبيعى الى عدة تصنيفات تبعاً لمفهوم المدرسة الرومانسية كما يأتى:

أ - (المنظر الطبيعى التاريخى - البطولى) الذى يتناول موضوعات تاريخية بطولية .

ب- (المنظر الطبيعى المعمارى أو المدينى) ويصور المدينة من الداخل وكذلك مناظر الأطلال والخرائب .

جـ- (المنظر الطبيعى الريفى أو الخلوى) المعبر عن فلسفة الطبيعة ورؤية كونية شمولية للعالم والتصوير فى الخلاء والافق .

د - (المنظر الطبيعى البحرى) وهو ما يتناول موضوعات تصوير البحر والأفق .

وعند البحث عن مدلول الكلمة لغوياً نجد أنه قد جاء فى " لسان العرب " لابن منظور[*] - فى باب نظر :

---

(١) دائرة المعارف البريطانية الجزء الثامن صـ ٢١١ - مكتبة الطلبة .

[*] معجم لسان العرب لابن منظور ، صـ ٥١١ .

النظر : حس العين ، نظرة - ينظره .

نظرا ومنظرا ، ونظر إليه .

والمنظر : مصدر نظر " وهو مصدر ميمى "

والنظر تأمل الشىء بالعين .

والمنظر والمنظرة : ما نظرت إليه فأعجبك أو سَاءك

فالمنظر فى اللغة هو ما ينظر إليه الإنسان فيسره أو يسؤوه .

البيئة والتضاريس الجغرافية فى مصر

إن الحديث عن خصائص المنظر الطبيعى فى الفن المصرى المعاصر لابد أن يسبقه الحديث عن جغرافية الارض فى مصر ، وكذلك شكل البيئة وهى العامل الرئيسى فى تشكيل مقومات ومفردات المنظر ، ويعد أبلغ من تحدث عن جغرافية المكان بشكل توصيفى ومجهرى هو د./ جمال حمدان فى كتابه " شخصية مصر – الجزء الأول " دراسة فى عبقرية المكان ، فيقول واصفاً الطبيعة المصرية (... لا مطر أذن ، لا نبات طبيعى ، لا مراعى طبيعية ، ولا لاند سكيب طبيعى ، ففى طبوغرافية الوادى المجهرية المضغوطة ، ولا سيما الدلتا ، تختلط التضاريس الطبيعية بالصناعية الى أبعد حد ، وفى بيئة الرى الصناعى تحول الإنسان المصرى الى عامل جغرافى موجب يغير ويشكل ويعيد تركيب (المنظر الطبيعى) باستمرار ، فبآلاف الترع والمصارف المحفورة بضفافها بسدودها وقناطرها العديدة ، وبالتسوة الصناعية الحتمية للحقول ، يخرج المنظر الطبيعى بشريا بقدر ما هو طبيعى ... والمحصلة النهائية : رى صناعى ، تضاريس صناعية ، أن مصر الفيضية هى بالضرورة والتراكم بيئة مصنوعة بقدر ما هى مطبوعة ومصنوعة باليد على وجه التحديد .(*)

ويلاحظ من سياق الكلام لجمال حمدان أن البيئة فى مصر تعتمد على البيئة النهرية وبالأخص فى شمال مصر أما فى الجنوب فتوجد بالإضافة الى النهر البيئة الصحراوية فمصر بلد الصحراء الكبرى ويتميز سطحها بالمنخفضات الغائرة التى تقع تحت سطح البحر ، وعلى أى الأحوال فمصر هى أرض الأضداد والمتناقضات ، فهى تجمع بين قمة الوادى المنزرع بجغرافيته المصنوعة وبين مثاليه وقمة الصحراء ، هى مثالية الوادى الأخضر الذى يمثل النيل فيه كخدش فى الصحراء ومثاليه الصحراء أيضاً ودرتها ويمكن أن تعتبر البيئة الجغرافية فى مصر ذات طابعين مختلفين ، فهى فى مصر العليا تضم سلسلتان جبليتان تضم واديا ضيقاً يمتد

(*) شخصية مصر – د./ جمال حمدان – الجزء الاول – صـ ٣٥

بإمتدادهما ، بينما فى الشمال ، الدلتا ينفسح الوادى على ضفتى النهر الى أن يلتقى الاخضر بالصحرا عن اليمين واليسار ، ونجد هنا أن الجنوبى يعيش فى أستقرار وطمأنينه أمنته له الطبيعة الجغرافية ، بينما الشمالى عاش فى أرض مفتوحة لا يعرف الاستقرار ، فكان لهذا أثره على تغاير أثره فى الفكر والثقافة ثم تغاير فى الحضارة ، فما من شك أنه كانت للشمالى مقومات حضارة ، كما كانت للجنوبى مقومات حضارة أيضاً تخالف حضارة الشمال بقدر ما كان بينهما تخالف بيئى وسياسى وأقتصادى .

ومن المسلم به أن الشمال تأثر بأسلوبه الطبيعى فى فن " الدولة القديمة " كما أن الشمال عاش فترات طويلة تحت سيطرة الجنوب لم يكن فيها مبدعاً بل مقلدا للفن السابق ، وهذا الأسلوب الطبيعى الذى عرفه الشمال كان له أثره فى عصر الدولة القديمة ، كان يقابله فى الجنوب أسلوب " حسى " دلتنا عليه تلك الآثار الكثيرة التى أنضمت عليها تربة الجنوبى الجافة ، وحفظتها سليمة الى الآن .

مفهوم المنظر الطبيعى فى الفن المصرى القديم :

فى بداية الحديث عن الفن المصرى القديم وبالنظر الى مـا لدينـا مـن تصـاوير جدارية يندرج تحت ثلاثة مجموعات ، الأولى تتنـاول تصوير أسـاطير مصر القديمـة عن العالم والثانية تتناول الطقوس الجنائزية التى كـانت تقام للميت قبل دفنـه ، أمـا المجموعة الثالثة فتصور المشاهد الحيانية من ألعاب وقنص وصيد .

<u>المنظر فى عصر الدولة القديمة :</u>

ولقد كان النصيب الأوفر دائماً فـى تصوير المنظـر الطبيعـى الفرعونـى بشكل عام منصب على صيد الطيور بالشباك مـن فـوق الاشجار ، وكذلـك قنـص الحيوانـات الصحراوية والكـلاب فـى أثرهـا وهـى تعدو فـوق الرمـال التـى ظهـرت فيهـا النباتـات الشائكة ، كما كانت صنوف عدة مـن هـذه الزخـارف تصـور صيـد الاسـماك بالشـباك المثلثة فى المستنقعات ثم القوارب الصغيرة وهى تتماثل بين أدغال نبات البردى التـى تتزاحم أعواده فى خلفية الصورة .

فتلك الاشكال الجدارية تفيض فى جمودها حياة وتبث فى صمتها همسا تجعلنـا فى غمرة ونشوة الشعور التـى أنسنا بهـا ، فالفنـان المصـرى لـم يكـن يجهـل قواعد المنظور بل كان إبداعه مستمد من مفهوم المدرسة الفنية المصرية القديمة ، ولنا أن نشير هنا أن الفنـان قـد إستخدم المسقط الرأسـى والأفقـى معـا فـى لوحاتـه وهـو مـا أتصف به الفنان المصرى القديم فى تحكيم الفكر والبصيرة وجعلهما المسيطران علـى إبراز الحقيقة المادية مـن جميـع أوجههـا ، كمـا أسـتخدم كذلـك الاسـقاطات الهندسـية ليعبر بها عن الأشياء المختلفة وتلك الاسـقاطات تتـم فـى تنسيق تكوينـى يجمـع بين الافقى منها والجانبى والوجهى حسب عناصر الصورة ومكانها والهدف من اللوحـة ، ولقد تجنب الفنان فى عصر الدولة القديمة تصوير الاشـكال التـى يظهـر أحداهـا وراء الاخر والتى توجب قواعد المنظور أن يختفى الثانى وراء الشكل الاول بحيث تتنـاقص الاشكال المتتالية شيئاً فشيئا ، بل آثر أن يرتبط بمستوى واحد مصورا جميع الاشـكال بنسبها دون تناقص ، فيجعلها متجاورة متراكبـة بحيث يصـف الشـخوص واقفـة الـى جانب الاخرى دون تناقص أو يجعل احداها وراء الاخر فى صف أفقـى واحـد أو عـدة

صفوف فى حجم واحد كأنها تسير فى موكب مصور من الجانب أو يجعل أحداها فوق الاخرى بنفس الحجم .

أننا نستطيع القول بأن الروعة المقترنة بالبساطة هى المميزة لفن الدولة القديمة ، وتعد اللوحة الجدارية (شكل رقم ١) بمقبرة (حقايب) بأسوان من عصر الدولة القديمة أحدى الادلة الهامة على تناول المنظر فى عصر تلك الدولة ، كما تظهر أسلوب تناول المنظر ، لقد جاء تشكيل تلك اللوحة من العناصر المألوفة ، فهى مكونة من منظر يضم النيل وسط نبات البردى فى قاربه المصنوع من الغاب المربوط بالحبال ويظهر فى أحد النبلاء ، يصوب رمحه فى الجانب الأيسر من اللوحة على سمكتين ويظهر الرمح وهو ينغرس فى واحدة منها ، وتبدو صورته فى الجانب الايمن ، وهو يقتنص بعصا الصيد مجموعة من الطيور ، وقد أدى التقاء المركبين الى تكوين مساحة صغيرة من المياه الجارية ذات تموجات رأسية يرتع فيها السمك ، بينما زوجة النبيل تشم زهرة بشنين (ذقن الباشا) والطيور الصغيرة يتربص بها ثعلب أستطاع أن يتسلق قمة نبات البردى ، وتلك اللوحة فيها أيضاً مفهوم خاص بالفن المصرى القديم حيث يقوم برسم الشخص مرتين فى لوحة واحدة ، يجمع بين السكون والحركة فى شكل مسطح تماماً يعتمد على البعد الضحل " تسطيح الاشكال " فى اللوحة بينما نجد أوراق البردى فى منتصف اللوحة تصنع نوعاً من الاتزان والثبات فى العمل ، وكذلك تلك الشخوص بالخلفية بهذا الحجم الصغير تدل على بعد المسافة بين الشكل الامامى والخلفى فى الصورة ، وهو ما يؤكد البساطة فى تناول الموضوع فى فن الدولة القديمة على عكس ما يمكن أن نراه مثلاً فى مثل تلك المواضيع فى عصر الاسرة الثامنة عشر بالدولة الحديثة ، حيث نجد هنا الطيور تطير فى مجموعات كثيفة على شكل مستطيل بينما ظهرت السمكتان فى الماء المرسوم على هيئة زجزاج ، وكذلك وضع الاشخاص بالشكل الذى يكسب المشهد طابعاً واقعياً يتميز بالحركة .

ولقد كان الفنان فى بداية عهد الدولة القديمة يرتكن الى البساطة ، بالرغم من أنه فيما بعد عمد الى أضافة تفاصيل أكثر ، ويميل مشهد صيد الطيور من الأسرة

الخامسة – السادسة (شكل رقم ٢) مثالاً حيث تظهر فيه مجموعة من الطيور ، تشكل إيقاع حركى واضح على سطح الصورة ، وعلاقة محسوسة ومدروسة بين الشكل ، وباق عناصر اللوحة المتنوعة ، وكذلك الاختلاف فى حركة الطيور وإتجهاتها وتظهر الخطوط المحيطة الخارجية للأشكال ، واضحة جداً ، كما تظهر الاشكال على أربع درجات لونية وتلاحظ أيضاً وجود نبات البردى فى خطوط رأسية مستقيمة لإحداث توازن فى المنظر وبعده مباشرة يقف شخص يصوب رمحه نحو تلك الطيور وهو يصوب عينيه بتركيز وترقب نحو الهدف ، واللوحة بشكل عام مثال جيد صادق عن بساطة التعبير.

المنظر فى عصر الدولة الوسطى :

وفى قصور تل العمارنة مناظر لطيور وحيوانات فى أدغال البردى عبارة عن لوحات ومناظر طبيعية وزخرفية ، تمثل أحواضاً مليئة بالأزهار المائية ، والأسماك والطيور ، ولقد (كانت الالوان فى العمارنة أكثر تنوعاً وبريقاً وغطيت حافة الجدران العليا بأكاليل الازهار المحورة ، تتخللها زخارف على شكل لولبيات ورؤوس أبقار تجعلنا نعتقد بأنها مستوحاة من الفن " المينوى " مثل حلية المروحة النخلية وحلية الوريدة :(*)

ونجد الفنان يرسم المنظر فى " طيبة " بشكل يدعو للتأمل والأنبهار حيث يرسم المنزل (شكل رقم ٣) بحديقته فى مسقط أفقى داخل أطار مستطيل ، ومن المسلم به فى مثل هذه الحالة ألا نرى غير رؤوس أجزائه ونواصى أشجاره ، ومع هذا نرى أن أطار المدخل قد صور منبطحاً على يمين المنظر ، كما نرى صفى الاشجار الممتدة على جانبى المدخل وقد أنبطحت هى الأخرى على الأرض كما لو أننا أدرنا المدخل والاشجار بزاويه قدرها ٩٠° حول قاعدتها المستخدمة محوراً .

وعلى هذا المنهج نفسه نجد أن الباب الضخم المؤدى الى الحديقة قد نزع من مكانه وأرتكز عليه المدخل الخارجى ثم أنبطح أمامنا بحيث يبدو وكأننا نراه بالمواجهة ، ومع أن ممرات الحديقة قد رسمت فى خطوط متوازية مستقيمة ، كما يجب أن تكون ، فأننا نجد الاشجار قد فرقت على جانبيها وبدت كأنها مستلقية على الارض ولكنها لم تستلق فى إتجاهين متعارضين ، بل أستلقت كلها فى أتجاه واحد رأسى حتى لكأنها صفوف من أشجار صورت من أمام ، وقد جعل كل صف منها فوق الصف الاخر .

وأذا كانت بعض اللوحات المصرية قد أعتمدت على خط رئيسى يمثل محور اللوحة فأننا لا نجد خط يحدد الافق أو يمثل خلفية لاحدى اللوحات سواء أكانت خلفية

(*) د./ ثروت عكاشة ـ الفن المصرى القديم . الجزء الثانى – التصوير ، الهيئة العامة للكتاب ص ٨٧٢ .

ملونة أن تصور بعض مناظر الجبال ، ولا نلمح تطبيقاً لطريقة المنظور الجوى أو لتناقض أهمية وحدات المنظر ، أو التظليل بإستخدام مزج الالوان .

وتحول إستخدام الالوان فى الدولة الوسطى من الندرة اللونية التى سادت فى الدولة القديمة ، الى الشيوع ، وتناول النقوش الخفيفة فى عصر هذه الدولة ذاتها .

ونلاحظ هنا مجموعة من طيور على شجرة السنط (شكل رقم ٤) وهى جزء من منظر كبير يظهر فيه الى اليمين شرك يجذبه رجل مختبىء وتبدو شجرة السنط على حافة المستنقع الذى تمثل مياهه الخطوط الرأسية المتموجة ، ونرى سرباً من البط فى أقصى يمين المنظر بينما يظهر الهدهد المصرى بألوانه الطبيعية وفى أعلى الصورة طائرين يعلوان طائر أخر أحمر الظهر ، وثمة صورة للصيد فى الأحراش فى مقابر بنى حسن (شكل رقم ٥) وكلها تكشف عن ملاحظة دقيقة لم تبلغها أى مرحلة أخرى ولاشك ، أن موقع بنى حسن " أقليم الغزال " قديماً فى الدولة الوسطى يحتوى على أهم نماذج للتصوير المصرى فى الأسرتين الحادية عشر والثانية عشر وفى عهد تحتمس الثالث ، بعد أن تدعمت مكانة مصر فى الخارج وتحولت البعثات التجارية والسلمية فى عهد حتشبسوت الى حملات عسكرية ، وزاد ثراء عاصمة فرعون بالغنائم .

فى هذه الفترة يشهد التصوير الجدارى فى المقابر الخاصة ، مدى الإستمتاع بالرفاهية وبالتالى تعدد الأشكال والمفردات المستخدمة فى تصوير تلك اللوحات وأصبحت القواعد الفنية أكثر مرونة وتدرجت الالوان وتنوعت ، وهكذا أصبح تحرر الفنان المصرى من الأنماط القديمة أمراً واقعياً خلال النصف الثانى من القرن الخامس عشر ، وهذا لا يعنى أنه قد هجر الموضوعات التقليدية ، فلقد كان الفن الفرعونى شديد المحافظة على موضوعاته بل أنه ترجمها بأسلوب جديد وفقاً لاحساسه الشخصى ، ولهذا كانت المنجزات الفنية التى ظهرت خلال تلك الفترة أكثر تعبيراً وإنسانية وأعتاد الفنانون إستخدام طلاءات خفيفة شفافة للإحياء بالنسيج الرقيق .

المنظر فى عصر الدولة الحديثة :

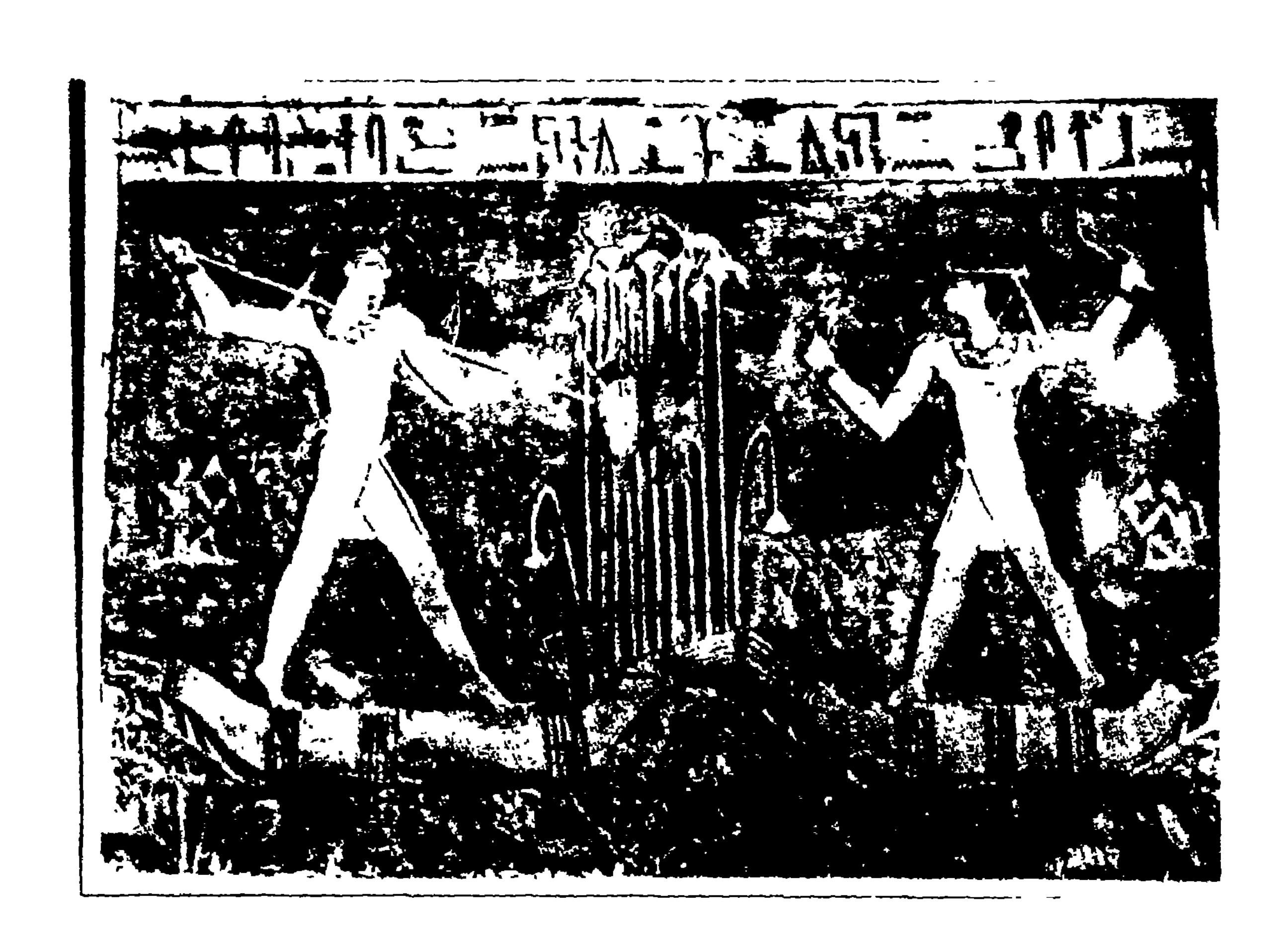
ونستطيع أن ندرك تطور فن التصوير فى الدولة الحديثة ، ونقاء الخطوط وخلوها من الشوائب وإيقاع التكوين والمرونة المناقض لصداقة الدولة الوسطى ، فى منظر يصور أحد الموضوعات التقليدية التى ظلت تعالج منذ الدولة القديمة ، وهو موضوع الصيد والقنص فى الأحراش (شكل رقم ٦) ، ويبدو فيها " منا " صاحب المقبرة فى جانبها الايسر وهو يصوب عصا الصيد المعقوفة الى مجموعة من الطيور التى تلجأ الى دغل من نبات البردى بينما تقف أمرأته خلفه أنيقة رشيقة سعيدة بمهارة زوجها ، وقد جثت واحدة من بنات " منا " عند قدمى والدها فى حركة كلها رشاقة ولطف ، وأنحنت لتلتقط من الماء زهرة لوتس أزرق ينبثق من ردائه الأخضر ، والفتاة يافعة ولكنها عارية حسب تقاليد العصر فى تصوير المراهقين والمراهقات ، وقد رسم جسمها الغض وكأنها رسم طيفة الظلى بخط واحد معجز فى براعته ، وفى جانب اللوحة الأيمن يقف " منا " فوق قاربه وقد أصاب برمحة سمكتين تشبه ألوانهما المتعددة ألوان قوس قزح ، بينما وقفت زوجته خلفه وهى تمسكه من خصره ، ويعد هذا المنظر من أجمل ما قدمه الفن المصرى فى هذا الموضوع ، وهو شاهد على ثراء الالوان وتناسق التكوين ورقة الخطوط وقوة الملاحظة ، ولا يفوتنا فى هذه اللوحة منظر الصراع بين التمساح والسمك ومنظر الطيور المذعورة الهاربة ، ومنظر السمك بين القاربين وقد أنتصب ذيله ، لأن " منا " قد أصابه بالرمح وراح يخرجه من الماء ، وقد لجأ الفنان هنا الى اللعب بالمنظور فحقق تأثيراً زخرفياً لا يمكن إنكاره ، فالماء يرتفع مع السمك ويضم خطوطه المتعرجة أطار مقوس مكون من مثلثات وردية تماثل براعم البردى المحورة ، أما خلفية اللوحة فهى عبارة عن خطوط طولية خضراء باهتة تمثل سيقان النبات .

وبشكل عام فقد قسم د./ ثروت عكاشه فن التصوير المصرى القديم فى ثلاثة مراحل تمثل تطوره وهى مرحلة (البداية والتكوين ، ثم مرحلة النضج ، ثم مرحلة الضعف) ، ولقد كان بحق عصر الاسرة الثامنة عشر هو العصر الذهبى للتصوير الجدارى المصرى فلقد كان التصوير والمنظر على وجه الخصوص فى الدولة الحديثة

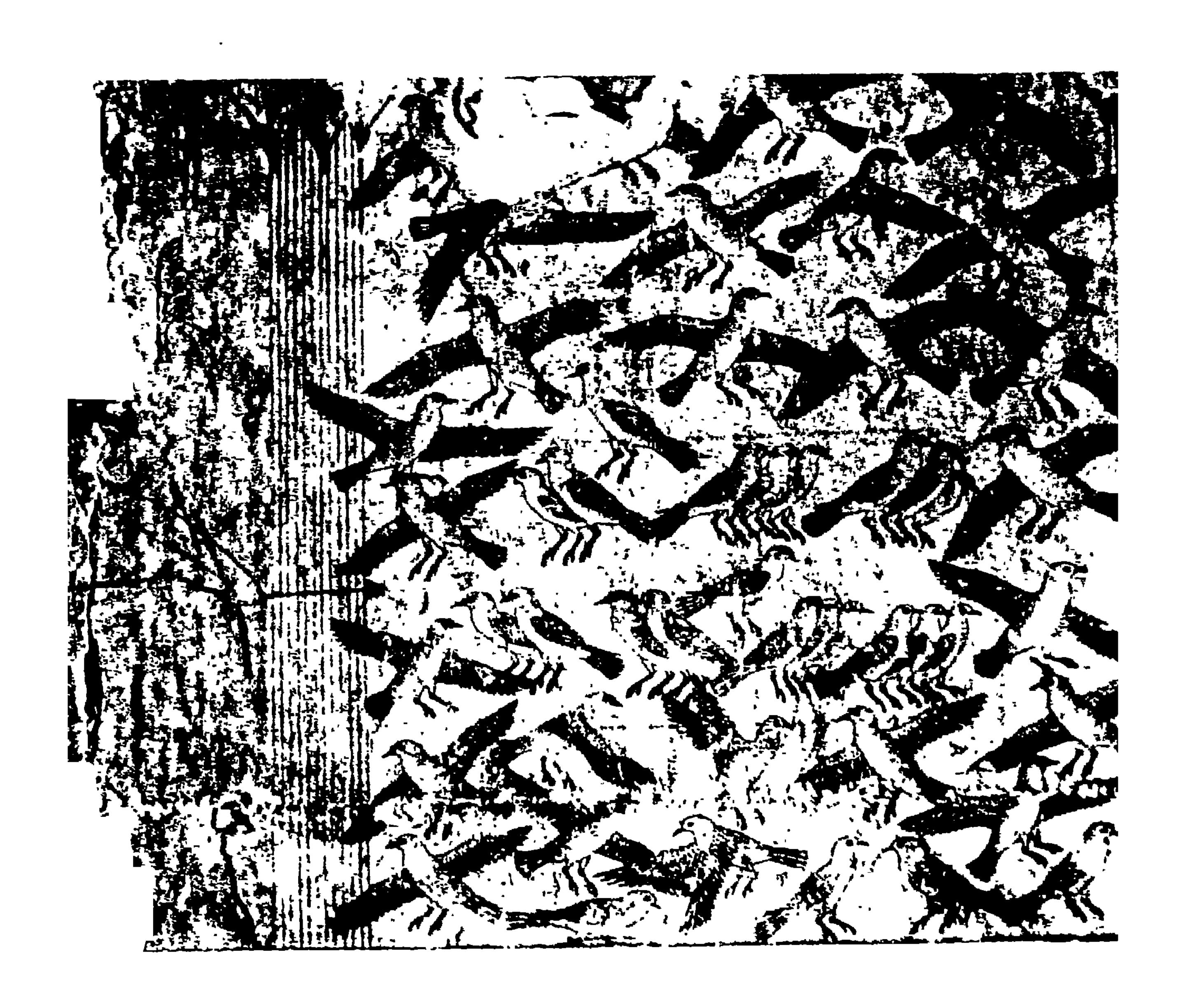
ملتزماً بالتقاليد فى البداية ثم راح يتحرر من القوالب القديمة ليكتسب المزيد من المرونة والقدرة على التعبير ، والتوفيق بين الوقفة بالمواجهة والوقفة الجانبية والربط بين المسقط الافقى والرأسى لاحلالهما محل فكرة الكتلة التى بطل إستخدامها ، وكذلك أهمال الصور الحسية الملموسة وقانون الجاذبية والأضاءة الواقعية ، واللجؤ الى مصطلحات ضمنية معتمدة لتجنب المنظور ، والجنوح الى الالوان وقيمتها التجريدية ، وإستخدام الخطوط المعبرة ، وذلك بإستخدام اللغة التشكيلية للتعبير عن سحر الأشكال وروعتها* .

وحتماً سيظل فن التصوير المصرى القديم هو أحد منابع الالهام الرئيسية لفنون التصوير كافة ، منذ الأسرة الرابعة الى نهاية الاسرة التاسعة مثلاً حياً لروعة ذلك الفن الملىء بالمشاعر القوية والتعبيرات العذبة التى تمتلىء بالإبداع والإتقان ، وهكذا عاش الفن المصرى ولا يزال منهلاً ينهل منه المعاصرون ، كما نهل منه الاقدمون .

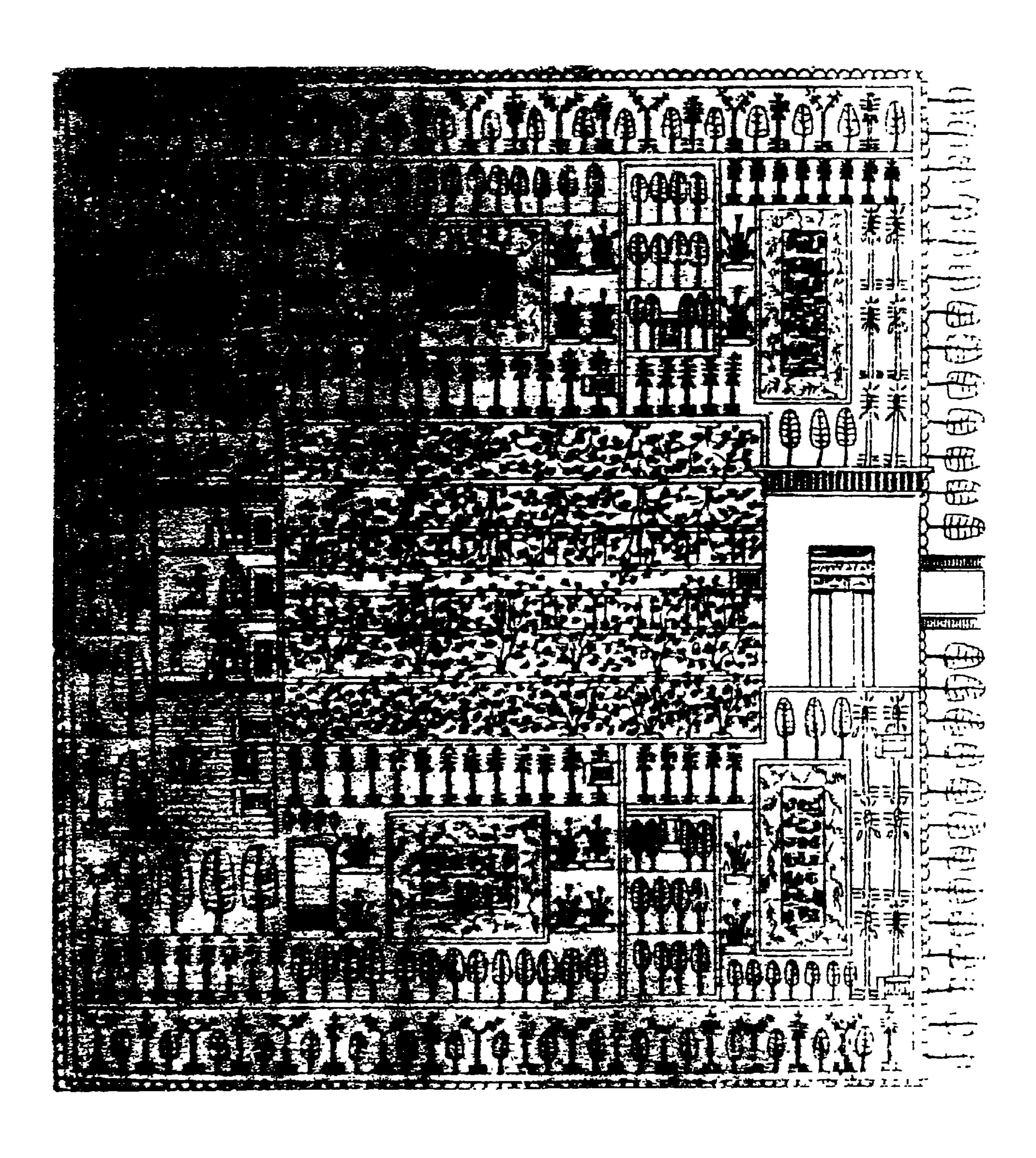
* الفن النصرى القديم – الجزء الثانى – التصوير صـ ١٠٢٤ – د./ ثروت عكاشه .



شكل رقم (١)



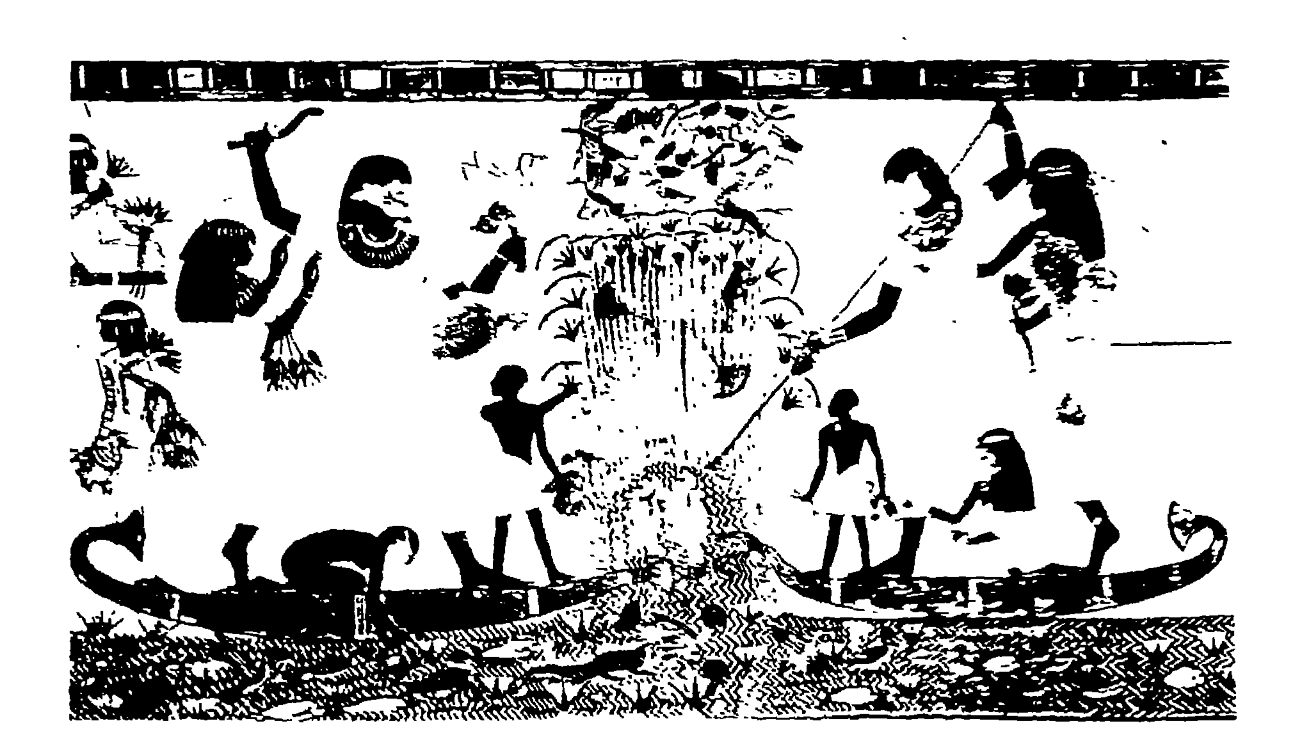
شكل رقم (٢)



شكل رقم (٣)



شكل رقم (٤)



شكل رقم (٥)

الفصل الثانى

مفهوم المنظر الطبيعى فى مدارس الفن الأوربى الحديث

تمهيد :

فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر ، أصبحت " فرنسا " هى المركز الرئيسى للعديد من المذاهب الفنية ، كرد فعل للطرز الفنية التى كانت سائدة فى النصف الأول من هذا القرن ، مثل طراز " الركوكو " أو " لويس الخامس عشر" ولقد نشأة هذه التيارات فى حوالى عام ١٧٠٠ مبينة على أساس أن الفن للمتعة وإدخال البهجة والسرور على مشاهديه ولكن فى نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر ، ظهر تيارين فنيين مختلفين فى الأهداف والفلسفة عن طراز " الركوكو " والفن الذى عرف بأسم " لويس الخامس عشر " ويستمد أولهما مقوماته من التراث الأغريقى الرومانى القديم وعرف بأسم " الكلاسيكية الجديدة " أما الثانى فيهدف الى الإنتقال من الواقع الى الخيال وعرف بأسم الفن " الرومانتى أو الرومانسية " .

- المدرسة الكلاسيكية الجديدة :

بعد أن إتجهت أنظار العالم الى الفنون الكلاسيكية القديمة نتيجة عمليات البحث والتنقيب ، ونشرت العديد من المؤلفات بأنجلترا وفرنسا عن الآثار الأغريقية القديمة ، وإكتشاف مدى النبل والبساطة والعظمة الذى كان يحدد ملامح تلك الحضارة ، بدأ الفنانون فى ذلك الوقت فى الإتجاه الى تصوير الموضوعات المقتبسة من تاريخ الشعوب ، والرجوع الى النماذج الكلاسيكية الأغريقية سواء اكان فى الموضوع ، أو فى أسلوب التنفيذ ، لذلك أتسم أسلوب هذه الحركة الجديدة بنبل الموضوع وجديته ، وظهر العديد من الفنانين العظماء المنتمين الى تلك المدرسة أمثال :

__جاك لويس دافيد J.L DAVID (١٧٤٨ - ١٨٢٥) :__

فكان يتناول موضوعات تاريخية فى لوحاته ولعل أشهرها " لوحة التتويج " ولقد تناول دافيد أعماله بخلفية المنظر الطبيعى التاريخى مستمداً من روعة الآثار المعمارية الرومانية ، ولقد ظهر المنظر الطبيعى فى اللوحات التى كان يجد فيها ' دافيد " إنتصارات " نابليون " وكانت على جانب من الدقة والبراعة تلك الخلفيات التى تصور الطبيعة بشكل دقيق ومتمكن وعلى الرغم من أن كثير من النقاد قد وصفو أعمال " دافيد " بالجمود إلا أنه كان أبرع مصورى " المدرسية الكلاسيكية " الجديدة التى كان أحد أهم مؤسسيها وكانت وكانت هى ذاتها المدرسة الفنية الى أرتبطت بالسياسة الثورية الفرنسية .

__أنطوان جرو A. Gros :__

كان جرو واحد من أبرع تلاميذ (دافيد) ، وقد صار المصور الرسمى "لنابليون" وسجل العديد من اللوحات التاريخية التى تسجل فتوحات نابليون منذ عام ١٧٩٦ مثل معارك (ميلان - وأبو قير - والأهرامات) وكلها لوحات تنتمى بشكل ما الى تسجيل الطبيعة ورصد مفرداتها ، ولقد قالت عنه د./ نعمت إسماعيل (بالرغم من أن جرو كان تابعاً مخلصاً "لدافيد" إلا أننا نلاحظ أنه أعاد الشعور بالحركة والالوان العاطفية

الى اللوحة ، وهو بذلك أبتعد عن تعاليم إستاذه ، وأتبع أسلوب "روبنز" مما جعل بعض لوحاته تبدو فيها نزعة رومانية عاطفية)*

لقد أخذت " الكلاسيكية الجديدة " التى تميزت بالخط الرصين والموضوعات التاريخية الجادة أخذت تفقد مكانتها ، لكثرة التسجيل الدقيق للتفاصيل فى اللوحة وكذلك الجمود الذى تميزت به تكويناتها مما دفع الواقع الفنى للبحث عن مضامين أكثر شاعرية ، وأكثر إثارة للخيال فظهرت الحركة الرومانسية تالية لذلك .

---

* فنون الغرب فى العصور الحديثة ، نعمت أسماعيل علام صـ٣٤ ، دار المعارف

المدرسة الرومانسية والطبيعية :

لقد نشأة " المدرسة الرومانسية " للتأكيد على التعبير بالعاطفة والمشاعر والخيال كأسلوب معارض البحث التقليدى عن القيم الجمالية فى الخلق الفنى ، ولقد تميزت " الرومانسية " بظهور نوع من الإنفعالات لم تظهر فى النزعة " الكلاسيكية الجديدة " التى تجد إنعدام الحركة فى تعبيراتها ، بينما نلاحظ إن الفن الرومانسى ملىء بالخطوط المنحنية ، فضلاً عن تناول للموضوعات التراجيدية ، ولقد إنتشرت تلك الحركة الفنية بسرعة مذهلة فى ميدان التصوير فى البلاد الأوربية التى قل فيها سطوة الفن الكلاسيكى .

ونحن من هنا نتناول بعض الفنانين الذين يهتمون برسم المناظر الطبيعية كموضوع مستقل ، بعد أن بدأ المصورون يخرجون الى الخلاء ينقلون ما يشاهدوه بالدقة الأكاديمية ، منفعلين بما فى الطبيعة من سحر وجمال .

- إنجلترا :

لقد ظهر فى إنجلترا فى تلك الفترة فريقان من المصورين الرومانسيين الفريق الأول أهتم بالواقعية الشاعرية الساكنة الموجودة فى المرئيات والفريق الثانى كان يهدف الى تحويل الطبيعة - سواء كانت حقيقة أو خيالية - الى حركة مستمرة وينتمى الى الفريق الثانى المصوران " كونستابل " و " ترنر " .

<u>جون كونستابل *J.Constable* ١٧٧٦ - ١٨٣٧ :</u>

وهو واحد من أعظم المصورين الذين رسموا المناظر الخلوية ، وخاصة الطبيعية فى الريف الانجليزى ، وكان يعتمد أسلوبه على وضع لمسات من ألوان صريحة متجاورة متآلفة ليتمكن من الحصول على تآثير طبيعى يبدو عن بعد كأنه لون واحد ، وهو المبشر فيما بعد " للمدرسة التنقيطية " كما كان يخرج الى الطبيعة لعمل دراسات لتأثير الشمس والريح على أشكاله ولعل من أشهر لوحاته " عربة الدريس " وقد أثرت هذه اللوحة ولوحاته المشابة على ديلاكروا وعلى مصورى

مدرسة الطبيعة الذين مارسوا أعمالهم ، وقد نلاحظ أسلوبه الرومانسى فى تناوله للمناظر الساحلية .

جوزيف ترنر J. Turner ١٧٧٥ - ١٨٥١ :

يعتبر ترنر من أعظم مصورى الطبيعة الانجليز ، وتظهر براعته فى دقة ملاحظته للطبيعة ، وفى ذاكرته القوية التى مكنته من تصوير لوحات شاعرية عاطفية لمختلف القرى التى زارها فى أنجلترا ولقد أهتم " ترنر " بتسجيل " المنظر الطبيعى البحرى " وكان " ترنر " يهتم فى رسوماته التحضيرية من دراسة العوارض المختلفة للشمس والريح والفجر والبحر والسحب وخلافه ، ولقد تأثر " ترنر " بالمدرسة الهولندية فى تناوله لرسم البحار ، ولقد أزدادت نزعته الرومانسية من الأعمال التى تناولها بعد عام ١٨٣٠ - حيث نلاحظ إهتمامه باللون على حساب الشكل .

ونلاحظ إن عناصر المنظر الطبيعى عند " ترنر " بدأت تفقد أشكالها حيث تظهر على شكل ساحات لونية مجردة تعبر عن عنفوان الطبيعة فى أشكال أشبه باللوحات التجديدية .

- فرنسا (مدرسة الباربيزون):

هجرت مجموعة من المصورين باريس فى عام ١٨٣٠ ليتجمعوا فى قرية صغيرة جنوب باريس تسمى " باربيزون Barbison " وتكونت منهم جماعة تسمى بأسم تلك القرية وكان من أشهر فنانيها و " ميليه Millet " و " دياز Diaz " و " دويربه Trany " وكان على رأسهم المصور " روسو " ومعهم " كورو " وأستوحى أفراد هذه الجماعة الطبيعية فى أعمالهم كهدف مستقل بحد ذاته البحر والغابات والسماء ، والأشجار ..... ألـخ .

ولقد تأثر مصورو " الباربيزون " بمن سبقوهم من المصوريين الهولنديين والأنجليز مثل "كونستابل " وكان لهم أثر واضح فيما بعد على إنشاء " المدرسة التأثيرية " ولنا أن نسرد بعض مؤسسى هذه المدرسة مثل :

تيودور روسو T.H. Roussrau ١٨١٢ - ١٨٦٧ :

هو المؤسس الفعلى لمدرسة " الباربيزون " التى عظمت الطبيعة فى لوحات تتسم بالشاعرية والرومانسية ، ويعد واحد من أبرع المصوريين الغير أكاديميين الذين تناولوا الطبيعة وأهتم بدراسة الاشجار والاوراق وكان متأثر كثيراً بمدرسة تصوير الطبيعة الهولندية (هوبيما - ورويزديل) وبالمصور الفرنسى "كلودلرويس" والأنجليزى كونستابل .

كاميل كورو C.CORO ١٧٩٦ - ١٨٧٥ :

على الرغم من أنه لم يكن واحد من أعضاء تلك الجماعة " الباربيزون " إلا أنه كان وثيق الصلة بهم ، وكان من أشد المولعين بتسجيل الطبيعة وخاصتاً حينما بداء يتعرف على أسلوب " كونستابل " وحينما سافر الى فرنسا أوحت له الطبيعة هناك بأحساسات جديدة حيث قسم مناظرة الخلوية الى منطقة مضيئة فى الشمس وأخرى معتمة فى الظل كما أخذت تصميماته الشكل الهرمى . ولقد أنتهج أسلوباً فريداً ومتميزاً فى أعماله ، فأحياناً كان يلون الارض الجرداء باللون الاصفر كما تظهر فى النهر ألوان متعددة ما بين الرمادى والاخضر والاصفر والبنى ولقد تميزت طريقة " كورو " فى رسم المناظر الطبيعية بأسلوب رقيق المشاعر مغلف بغلالة

شفافه تشبه الضباب ، وإستخدام اللون الرمادى فى القيم التى توحى بالجو الشاعرى فى مناظرة الخلوية مع بعض مشتقات اللون الاصفر ، وتأثر بطريقة تصميمات كل من "لورين ، وبوسان " (وبالرغم من أن كورو يعتبر أحد مؤسسى مدرسة المناظر الطبيعية ، وشاعريته وخياله فى طريقة التنفيذ ينتميان الى المذهب الرومانتى ، إلا أن رسومه تتميز بدقة كلاسيكية تشبه التصوير الفوتوغرافى. وظل أسلوبه مزيجاً من الكلاسيكية الإيطالية وواقعية الباربيزون . ونلاحظ فى لوحاته التى رسمها فى أخر حياته أنه لم يضح بالشكل فى سبيل الالوان التى قام برسمها)*

فرنسوا مييه F. Millet ١٨١٤ – ١٨٧٥ .

تميز أسلوب " مييه " عن زملائه " الرومانسيين " الذين تناولوا المنظر الطبيعى فى أعمالهم ، بأن مييه يعتبر حلقة الإتصال بين المذهب الرومانسى والمذهب الواقعى الذى ظهر بعد ذلك .

ينتمى الفنان مييه الى جماعة الفنانين الذين تناولوا المنظر الريفى فى أعمالهم وقد إمتلاءت لوحاته بمشاعر ورقة وصوفية فى تصوير حياة الفلاحين الكادحين وعبر عن العناء الذى يواجهونه وهم فى الحقول ، وتميز أسلوبه بتبسيطه للأشكال الآدمية ، ولقد أتسمت لوحاته بقوة لمساته وحيويتها ، فضلاً عن قوة تصميماته وأبتكاره الملحوظ فى توليف عناصره بعضها بجوار بعض .

* المرجع السابق صـــ ٦٣

المدرسة الواقعية :

ظهر المذهب الواقعى فى منتصف القرن التاسع عشر كرد فعل للمذهب الرومانسى الذى ناهض المذهب الكلاسيكى الجديد .

ولقد تجنبت الحركة الواقعية الخيال والأبتكار فى موضوعاتها . كما أبتعدت عن التعبيرات والآراء الرومانسية ، ولقد تخلصت من تمثيل الأشياء كما هى وقت لاقت هذه الافكار أستحسان الطبقة المتوسطة ، ولقد كان لظهور الاسلوب الواقعى فى الفن بمثابة رد فعل للتغييرات السياسية التى حدثت بفرنسا أبان قيام الجمهورية الثانية (١٨٤٨ – ١٨٥٢) حيث الديمقراطية ومشاكل المجتمع والطبقة الكادحة ، وكان من أبرز فنانى هذه المدرسة هو الفنان :

جوستاف كوربيه G. Courbet (١٨١٩ – ١٨٧٧) :

من خلال معارضته لكل من المذهب الرومانسى والكلاسيكية أخرج كوربيه فكرة الواقعية مؤكداً على أن التصوير يجب أن يقتصر على تمثيل الحقيقة والأشياء الواقعية ، لتعبر عن أفكار وتصورات الوقت المعاصر " ولقد تناول فى موضوعاته حياة الريف والفلاحين والطبقات الكادحة فى مجتمعه ، وكان ذلك نتيجة للتطورات الفكرية التى نشأه بعد ثورة ١٨٤٨ ، وما تحمله من أفكار إشتراكية أثرت على طريقة إختياره للموضوعات التى كان يتناولها .

ولقد إستخدم كوربيه " سكينة البالته " بدلاً من الفرشاه فى طريقة أداءه فى بعض الحالات ، وكان له تأثيره على الفنانين الشبان الذين ظهروا فى تلك الفترة أمثال مانييه ، ورينوار ، ومونيه ، كان من أحد المبشرين بميلاد المدرسة التأثيرية فى أوربا .

المدرسة التأثيرية :

لقد كانت الواقعية هى المعبر الذى أنتقل من فوقه فن التصوير من داخل المرسم الى الطبيعة والخلاء ، ولقد مهد أيضاً لذلك مجموعة من مصورى الطبيعة والرومانسيون مثل " كورو " وكذلك الأعمال التى تركها الفنان الانجليزى " كونستابل" ورفيقه " ترنر " ولقد بدأ مجموعة من هؤلاء الشبان التأثريون يهتمون بتأثير العوامل الطبيعية المتغيرة على المرئيات كالضوء ، بعد أن مهدت لهم الإكتشافات العملية عمليات تحليل الضوء .

فنحن نعرف أن مفهوم الضوء هو عبارة عن مجموعة ألوان (قوس قزح) ممتزجة ببعضها ، والضوء يمكن أن يتكسر بالماء ، كما ينكسر بمنشور زجاجى ، حيث يمكن أن نرى جميع الوانه متفرقة وهذه الالوان تسمى " طيف النور " ولقد قال الفنان " بيسارو C.Pissaro ١٨٣٠ - ١٩٠٣ " أحد مؤسسى تلك الحركة " أنه يجب أن لا يستعمل المصورون الواناً غير ألوان الطيف مع بعضها أو متقاطعة ، ولقد أبتكر " كونستابل " طريقة رائدة لوضع الالوان اللاحقة مع بعض متجاورة فى شكل كتل وخطوط لتعطى تأثير بإشعاع الضوء على الاشياء ، لكنه لم يستعمل ألوان الطيف على خلاف وجه النظر عند " التأثيريين " فهم أول من أستخدم نظرية ألوان الطيف فى التلوين .

إن كافة الاشكال لدى التأثيريين على إختلافهم وفى نظرهم " البيوت - الحقول - الاشجار - الظلال ..... ألخ " مكونة من لمسات لونين دون الإهتمام بقيمة الخط، الأمر الذى يخالف أحساس الملمس (ملامس السطوح) الذى يشعرنا كحقيقه واقعية أن الاشياء أما أن تكون سائلة أو مجسمة ، أو ناعمة أو خشنة ، ولكن الفكرة أختلفت عند التأثريين فالمسة عندهم تلعب دور البطولة فى تكوين العمل الفنى ، وقد جعلت هذه الفكرة تصوير " المنظر الطبيعى " وتصوير الأشخاص لا يتجزآن وإنما يندمجان فى نوع واحد من التصوير ، كيانه الاشكال أو المساحات اللونية لان ما أهتم به " التأثريون " هو الضوء والطريقة الوحيدة التى تتيح لنا رصد ومشاهدة الضوء هى الاشياء التى يسطع وينعكس منها وعليها .

ونستعرض بعض أعمال الفنانين التأثريين للدلالة على ذلك .

__*كلود مونيه Cl. Monet (١٨٤٠ - ١٩٢٦) :*__

كان واحد من أهم فنانى المدرسة التأثيرية ، كانت نقطة التحول فى حياته الى الطبيعة عندما تقابل مع الفنان " بودان " مصور الطبيعة وتعلم منه كيف يرسم الخلاء والجو المشبع بالماء ، ثم تتحول بعد ذلك متأثراً بواقعية " كوربيه " وبعد إنتهاء الحرب العالمية الاولى وبعد رجوعه الى " أرجنتوى " فى الفترة من " ١٨٧٢ - ١٨٧٨ " كان يعمل داخل مرسمه دائماً وأزدادت خبرته فى التعبيرات السريعة للضوء وسقوطه وتأثيره على المرئيات ، وإستخدام لمسات متجاورة من الالوان للتمييز عن إندماج الالوان بعضها البعض بواسطة العين " المزج البصرى " متأثراً بذلك " بإدوارد مانيه " ولوحته (عطله يوم الآحاد) .

ولعل من أبرز ما أشتهر به مونية إبتكاره لطريقة تصوير الموضوع الواحد فى عدة ساعات من النهار مختلفة ، ليتمكن من دراسته لتعبير الضوء على المرئيات ولعل أشهرها تلك المجموعة التى يصور فيها واجهة " كتدرائية روان " على أن أسلوب مونيه المميز لم يتضح إلا فى عام ١٨٨٠ ، بعد ما تخلص من تأثير المصوريين المحيطين به ، فأهتم بمشكلة الحرية الدائمة للضوء ، وليتمكن من الوصول الى ذلك وكان لا يهتم بالشكل العام للمرئيات قدر إهتمامه بتسجيل لخطة سقوط الضوء على الاشياء حتى أصبحت لوحاته الاخيرة ما هى إلا تكوينات لونيه من ألوان الطيف على سطح اللوحة .

__*الفريد سيسلى A.Sisley (١٨٣٩ - ١٨٩٩) :*__

ولد فى باريس من عائلة إنجليزية ، درس كالفن فى مرسم (جلير) مع مونيه ورينوار ، تأثر بأسلوب (كورو) الفوتجرافى وبصفاء ألوان " مونيه ، وبين هذا وذاك تكون أسلوبه الذى رسم به لوحاته التأثيرية وأتجه بها لتصوير موضوعات الخلاء التى فضلها عن غيرها ، فأهتم بتصوير المناظر الطبيعية الموجودة بين شاطىء نهر السين وشواطىء اللوار ، ولقد نجح سيسلى فى نقل حركة أرواق الشجر ، وبريق

الضـوء علـى المـيـاه ، وجـائـت لوحاتـه عبـارة عن لمسـات وإحسـاس رقيـق وبصمـة واضحة بأسمه .

التأثيرية الجديدة :

أمعن رواد وفنانى المدرسة التأثيرية الى مزيد من التطور والبحث عن جديد ، كخطوة لتطوير فنهم ، فأخذت مجموعة منهم الى تطبيق الأساليب العلمية التى تبحث فى ضوء الشمس ، والتغيرات التى تطرأ على المرئيات ، ونفذوا ذلك بأسلوب هندسى علمى وقد عُرفت هذه الجماعة بأسم (التأثيرية التحليلية) .

بينما هناك فريق اخر أبدى إهتمام أكثر بالطبيعة والمناظر الخلوية باحثاً عن القيمة غير المرئية فى عالم المرئيات وذلك عن طريق الإحساس بإنعكاس الضو على العناصر الطبيعية ، كلماء والسماء ... ألخ مع عدم الاهتمام بالشكل الخارجى للأشكال التى أمامه ، وعرفت هذه الحركة بأسم (ما بعد التأثرية) .

ولقد إبتكر هؤلاء الفنانين أساليب متعددة وجديدة لتنفيذ وتعميق التكنيك فى الاسلوب التأثيرى مستفيدين من علماء متخصصين فى أبحاث الضوء ، وطريقه إنكساره وتحلله .

فظهرت من باطن التأثيرية " المدرسة التنقيطية " والتى إعتمدت على النقطة جوار الاخرى لبناء نسيج اللوحة ، وكذلك ظهرت المدرسة " الوحشية " وما تلاها من مدارس أخرى عالجت المنظر الطبيعى بأساليب مختلفة ومتعددة .

جورج سورا G. Seurat (١٨٥٩ - ١٨٩١) :

هو واحد من أبرع الفنانين فى أواخر القرن التاسع عشر ، نشأ فى باريس ، ألتحق بمدرسة الفنون ودرس التصوير على يد الفنان " ليمان " بدء يهتم بدراسة نظريات الضوء وصلتها بالألوان ، التى أهتم بدراستها عدد كبير من علماء البصريات مثل " شيفرول " الذى أكتشف نظرية الالوان المتضادة والمكملة والتى إستخدمها " سوراً " فى عمل توليفات من الالوان المتكاملة مثل " الاحمر مع الاصفر - والازرق مع البرتقالى - والبنفسجى مع الاصفر " وقد عرفت هذه الطريقة بأسم " التقسيمة " وتعتمد طريقة الفنان على رسم مساحات لونية على هيئة نقط صغيرة منفصلة من ألوان أساسية متكاملة ينتج عن تجميعها اللون المطلوب وهى التى عرفت بأسم نظرية "المزج البصرى" أى أن العين هى التى تقوم بعملية المزج هنا ،

ولعل من أشهر لوحاته فى هذا المجال لوحة "عطلة يوم الآحاد" التى تعتبر من أهم تطورات الفن الحديث وهى تاج المدرسة التنقيطية التى أبتدعها هو وزميله الفنان (سيناك) .

بول سيناك P.Signiac (١٨٦٣- ١٩٣٥) :

كان رفيق "سوراه" وينتمى أسلوبه التكنيكى أيضاً للمدرسة التنقيطية لكنه كان يختلف عن "سواره" بأنه كان يلون لوحاته ببقع لونيه منفصلة أفقية تختلف عن الأسلوب الذى إبتدعه "سورا" وتناول سيناك المناظر الطبيعية فى الخلاء ، وكذلك البحر ، وكان ولعه شديد برسم المراكب والبحار والعديد من لوحاته بالألوان الزيتية أو المائية وقد ألف كتاب قيم عن الدراسة العلمية للألوان (من ديلاكروا الى التأثيرية الحديثة) وهو واحد من الكتب القيمة التى تناول فيها تحليل الضوء وإنكساره وقوة موجه الالوان وشدتها ، وكذلك قوة تغطية اللون ومقاومتها للضوء وهو ما شجع بعد ذلك الكثير من شركات تنتج الالوان العضوية والغير عضوية" على إستنباط نوعيات جيدة من تلك الالوان والصبغات ذات مواصفات جيدة .

بول سيزان P.Cezanne (١٨٣٩ - ١٩٠٦)

فى أعقاب ظهور الحركة التأثيرية مباشرة ظهر تيار فنى بين بعض المصوريين التأثيريين المتأخرين ، الذين عارضوا كلا من التأثيرية الحديثة فى طريقة الإعتماد على الضوء وتأثيره على المرئيات بشكل أساسى .

ولعل مما ساعد على ظهور هذه النزعة إن جماعة التأثيرية كانوا متهمين بتجاهلهم لأشكال العناصر المرئية فى اللوحة والتى يقصد بها "قيمة البناء المعمارى" الذى أدى الى إهمال الخط الخارجى للعناصر الثابتة فى العمل ، وقد عرفت هذه الحركة بأسم "ما بعد التأثيرية" والتى تزعمها "سيزان" و "جوجان" و "فان جوخ" فوجدنا فى أعمال سيزان شروق الالوان ومتانة البناء المعمارى فى المنظر ، فكان يعتمد فى شكل البناء على كتل هندسية تلون بمساحات لونية بعد ذلك ، فلقد إستخدم مجموعة الوان نقية فاتحة تظهر فيها الإضاءة الشمسية التأثيرية ، ولقد جمع سيزان بين أسلوب الأداء الكلاسيكى فى بناء اللوحة وتكنيك اللمسة التأثيرية ، ولقد نظر إليه

الفنانين اللاحقون لأعماله على أنه المبشر الذى حور الشكل الطبيعى وفكه وأعاد صياغته وهو بذلك قد مهد لنظرية التجريد فى الفن الحديث .

فنست فان جوخ V. Vin Gogh (١٨٥٣ - ١٨٩٠)

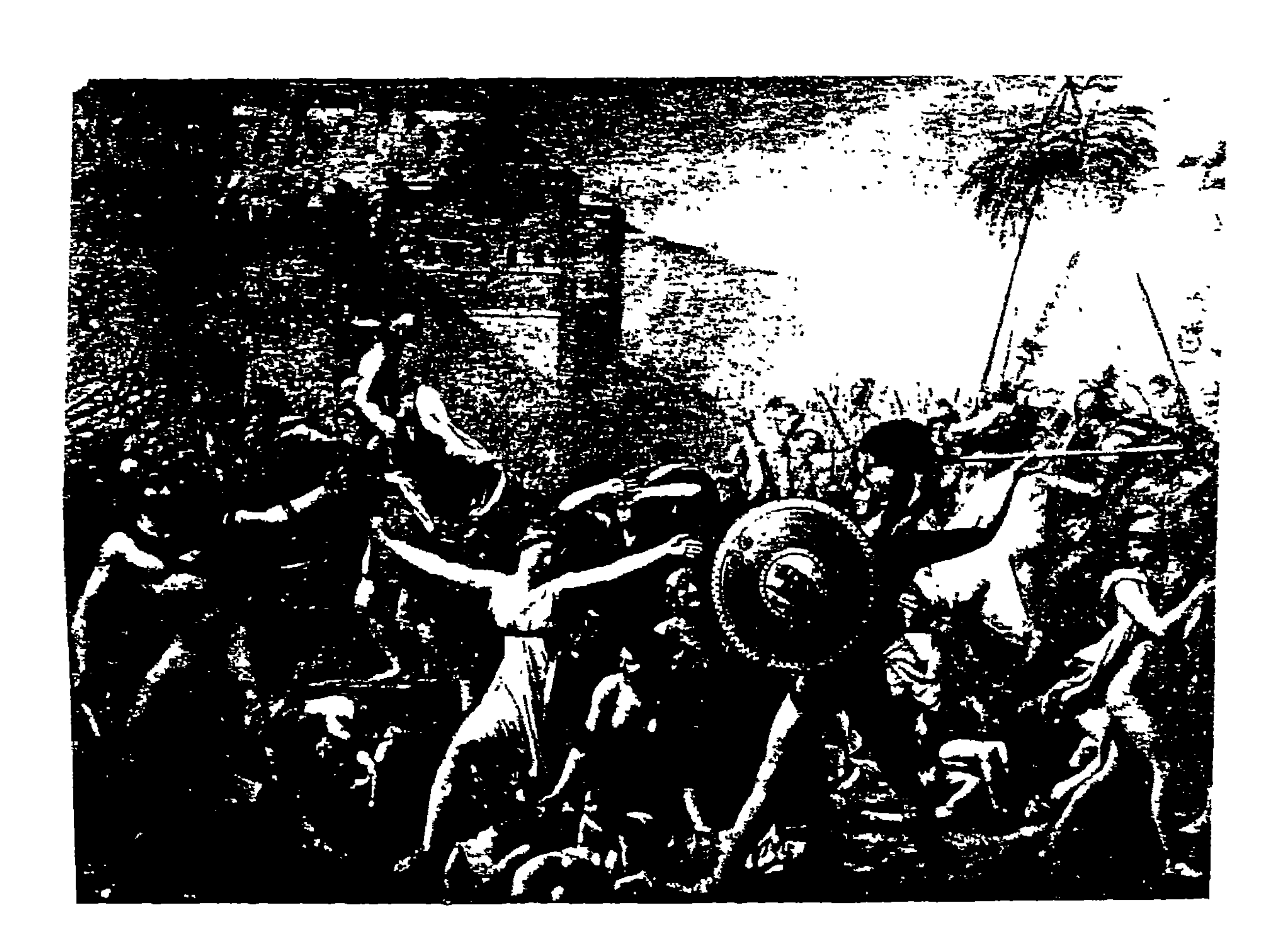
على الرغم من أن الحركة الفنية الحديثة قد بنيت على أكتاف كل من سيزان "وفان جوخ" إلا أن كل منها قد أتخذ طريقاً مضاداً ، ففى الوقت الذى حاول سيزان تحويل مسار المذهب التأثيريرى الى أسلوب كلاسيكى أكثر صلابة ، نجد أن فان جوخ كان مشغول بالبحث عن مزيد من الحرية فى التعبير عن مشاعره الداخلية ولذلك يمكن أن توصف أعماله بأنها "رومانسية تعبيرية"(*) .

وبعد أن ألتقى "فان جوخ" بالتأثيريين وتعرف على أعمالهم بدأت ألوانه الرمادية فى الاختفاء وحل محلها الألوان التأثيرية الزاهية الصافية ، وكذلك تغيرت موضوعاته ، وأسلوبه فى التكنيك فقد أتبع طريقة التأثيريين ذات اللمسات المتقطعة ، ولقد أقبل الفنان على الالتقاء بالطبيعة فى الحقول والخلاء حيث كان يرسم لوحاته فى الشمس المتوهجة وأعتمد أسلوبه فى ذلك على اللمسات البارزة ذات السمك فى الالوان فى أشكال خطوط درامية متحركة منحنية لا تعرف الاستقامة على سطح اللوحة .

فى ألوان زاهية متأثراً بتأثير الضوء على المرئيات ولقد قال عنه نعيم عطيه (لم يعد يقتصر كالأنطباعيين على رسم المنظر من خلال عينيه فحسب بل ملتهباً فى وهج الشمس الى قلبه الذى يعود فيقذفه من خلال خفقاته المنفعلة النابضة بالحياة)* .

(*) فنون الغرب فى العصور الحديثة – نعمت إسماعيل علام – دار المعارف صـ٦٢ .

* نعيم عطية – حصاد الالوان صـ ١٥ دار المعارف



شكل رقم (٦)



شكل رقم (٧)



شكل رقم (٨)



شكل رقم (٩)



شكل رقم (١٠)



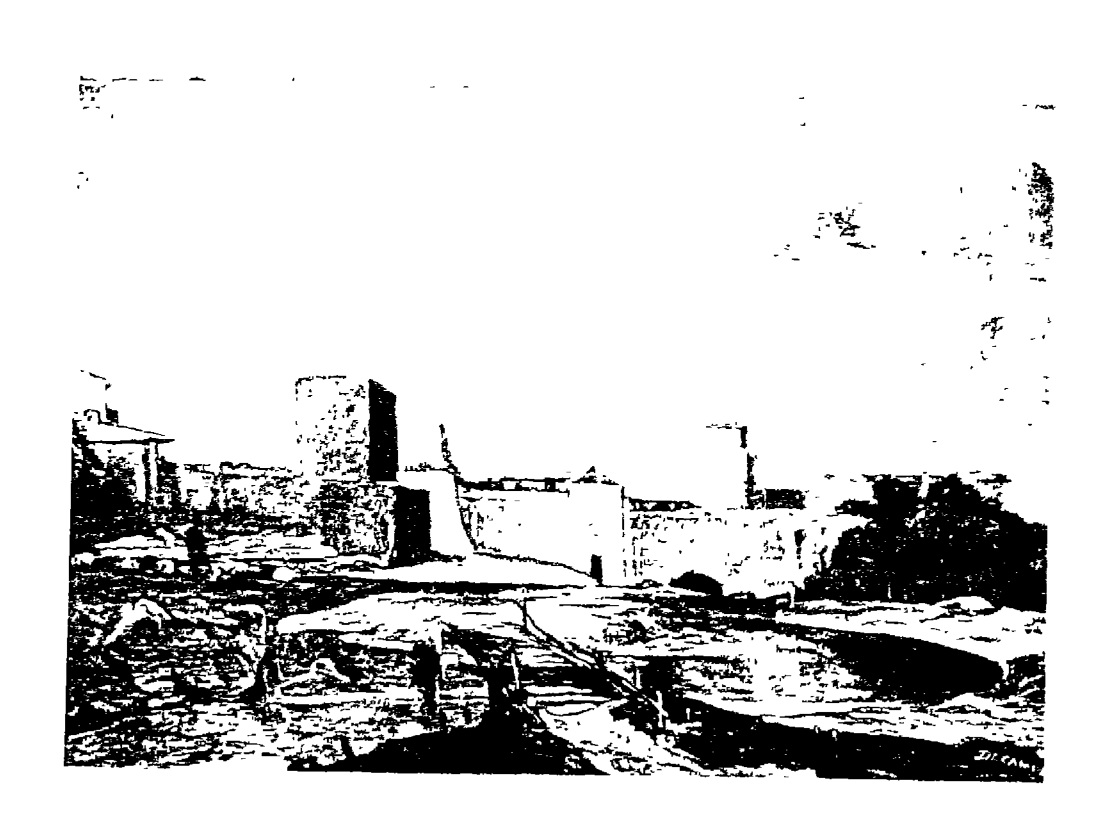
شكل رقم (١١)



شكل رقم (١٢)



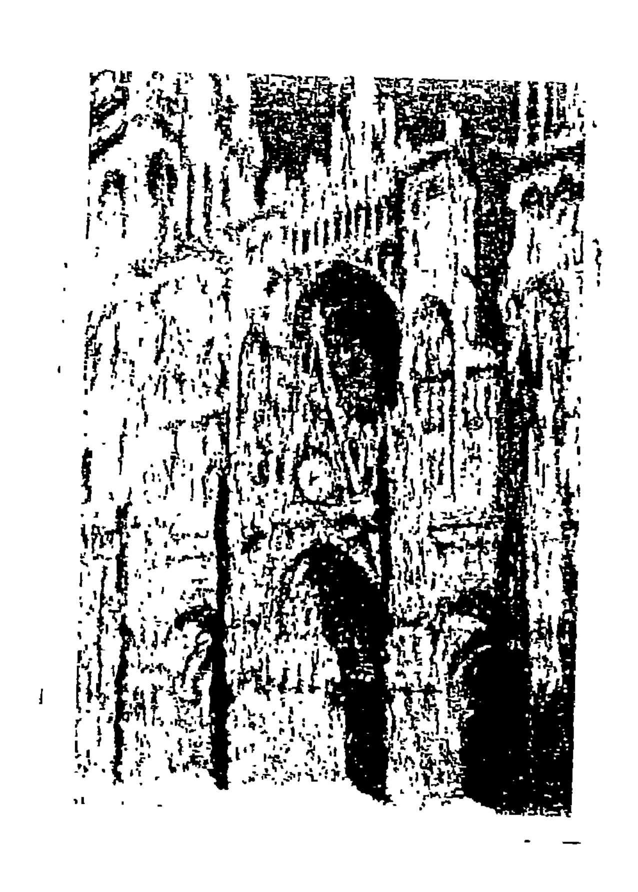
شكل رقم (١٣)



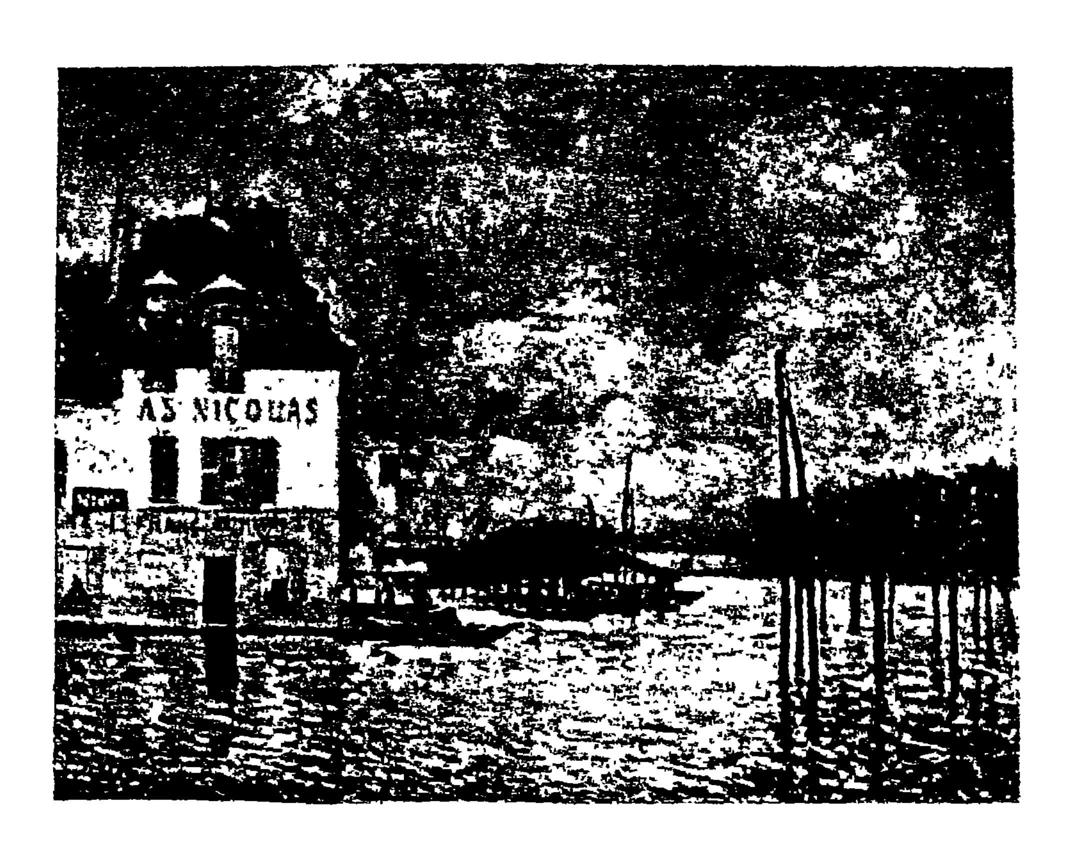
شكل رقم (١٤)



شكل رقم (١٥)



شكل رقم (١٦)



شكل رقم (١٧)



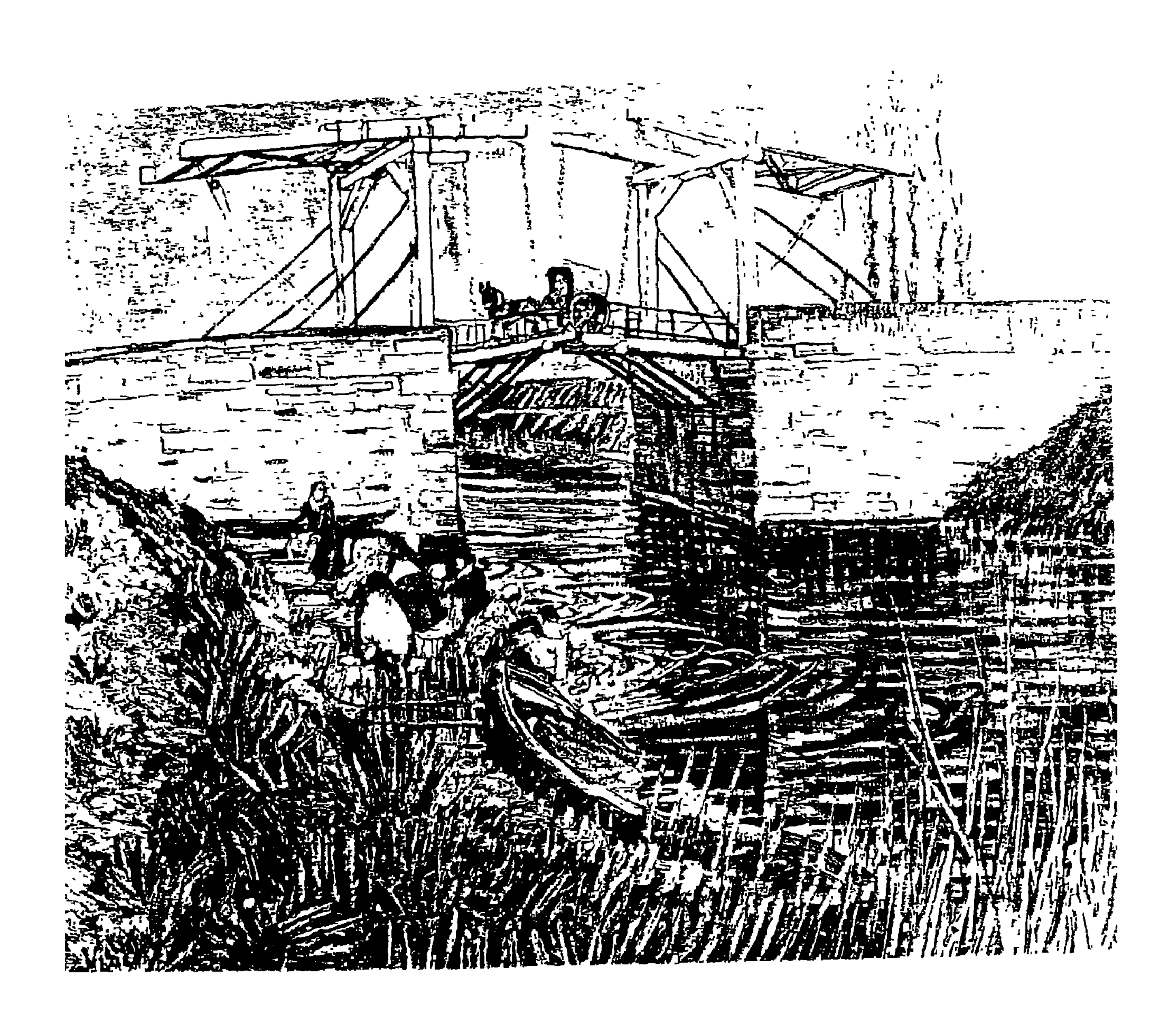
شكل رقم (١٨)



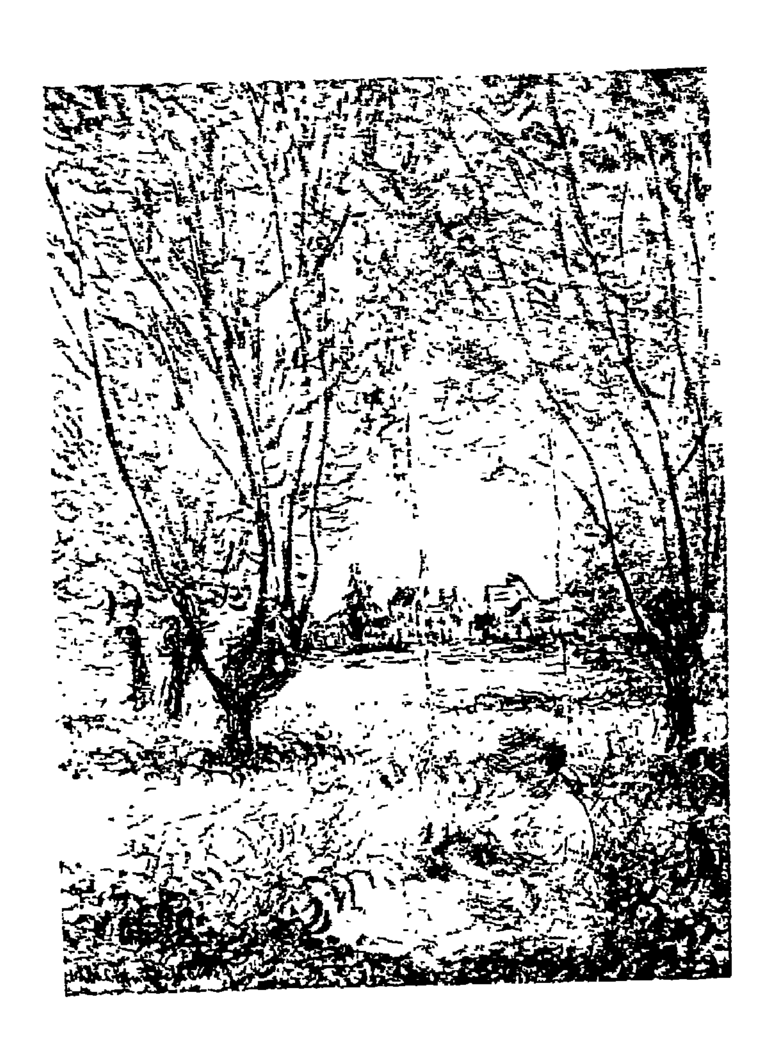
شكل رقم (١٩)



شكل رقم (٢٠)



شكل رقم (٢١)



شكل رقم (٢٢)

الفصل الثالث

مفهوم المنظر الطبيعى فى مصر من خلال حركة الاستشراق

الخلفية التاريخية للإستشراق

(الخراب يعم الشمال ، والغرب ، والجنوب - هوت العروش ، وسقطت الممالك - فأعرض الى الشرق البعيد - وأستنشق الأنسام الطيبة - الى أصقاع الخمر والعشق والغناء - ولتبعث هناك حياة جديدة)(*) .

لقد أستحوز النزوع نحو تصوير عالم الشرق ببيئته وبنيته الروحية والمادية على أهتمام المدارس الأوربية ، وفى شتى أبوابها وأنواعها وأجناسها الفنية وبدأت عملية التبادل الثقافى بين إيطاليا والشرق الإسلامى التى أثرت على المفهوم الثقافى على الجانبين كما أسهمت فى تقديم رؤية حديثة وواقعية عن الشرق "الأنساناً والبيئته الطبيعة" وفرض "الموتيف الشرقى" على أعمال الفنانين الإيطالين الذين أستهوتهم التجربة وأدخلوا العناصر الفنية الشرقية الى عناصر اللوحة ومن أمثال هؤلاء "كاربتشو ، فيرونيز ، تيتيان ، وتنتورتو" .... وغيرهم .

ولعل أهم ما تميز به ظهور "الموتيف الشرقى" فى أعمال فنانى هذه المرحلة هو واقعية الشكل ووضوح أعمالهم الفنية المميزة له ، والنزوع نحو تقليد الصورة الشرقية المميزة لفن المنمنات الإسلامية من حيث أسلوب بناء هيكل الحدث التاريخى أو محاكاة الصور الشخصية وأسلوب العمارة الأسلامية والأزياء وعناصر الطبيعة (شكل رقم ١٩) غير أن الفنان فى الغرب فى بداية عصر الاستشراق لم يكن يدون حياة الشرق كما هى بل كان يرى فيها ذاته الغربية " .

أن رؤية الشرق الإسلامى فى الصورة الفنية الشرقية التى طرحها فانى عصر الركوكو هى فى الحقيقة رؤية لذاته الغربية فى إستجابتها لنوازعها الداخلية ولمنظومة القيم والفكر السائد فى فرنسا آنذاك ، لذلك ألتقت صور "عصر الركوكو والاستشراق" حول موضوعات وصور فنية شرقية محددة ، مختارة ومنتجة من الشرق لا لتمثل الشرقى فحسب وإنما لتمثل الغربى : مثل صور حفلات الرقص

(*) غوته ١٨١٩ .

والغناء والموسيقى وصور الحريم وصور البيئة الشرقية التى ترضى نزوع الاستعراض والحسى والأبهة فى الغرب "[١]

وحينما جاءت المدرسة الرومانسية على وجه الخصوص تناولت الموضوعات والصور الفنية وبلورتها ، وطورتها ، كما منحتها طابع ومعايير جمالية خاصة بها ومميزة لها ومع هذه المرحلة الفنية تم الانتقال من مفهوم الغرائبية فى تصوير الشرق حيث كانت أمكانية زيارة الشرق الاسلامى آنذاك ومعاينة صورته الواقعية الحقيقية مقتصرة على الرحالة والحجاج والمبشرين التى كان يرافقهم فى بعض الاحيان وصف وخرائط جغرافية أو رسوم توضيحية للأماكن المقدسة وأنماط العمارة والسحنة العرقية والازياء ، وهو ما أعتمد عليه معظم الفنانين فى تناول موضوع الشرق ، ذلك بالإضافة لزيارة بعض التجار المسلمون الذين كانوا يؤمون الموانى الايطالية حيث تسنح الفرصة للفنانين لتصويرهم وشراء بضائعهم ، ومن هذا المفهوم الاستغرابى الى مفهوم الاستشراق "أى كل ما يتضمنه علم الشرق وفنونه "فى الفن الاوربى" فهذا الجزء من العالم كله لم تكن قد دخلته الحضارة الرأسمالية بعد ، ولم تفسد العلاقات المادية والبرجوازية الانسجام بين أخلاقياته وجمالياته ، فحتى نهاية القرن الثامن عشر تقوقع الشرق الاسلامى محافظاً على طابعه التقليدى منذ القرون الوسطى وسيادة الاسلام بوصفه فكراً دينياً ودنيوياً ، ولتمتع هذا الشرق بطبيعته الجذابة وتراثه الفنى التاريخى المتنوع "قديماً وحديثاً" أكسبته تلك الهالة التاريخية المتميزة والغريبة بالنسبة للمجتمع الصناعى الاوربى آنذاك ، وشكلت "غرابة الشرق" صورة للعالم الرومانسى المنشود الذى يصبو إليه نزوعهم الداخلى نحو "الرائع" فهو برأيهم مهبط الوحى والديانات والموطن الأبدى للشاعرية والفروسية والصوفية والجبرية والملحمية والحياة الرعوية الحرة المثيرة للخيال والفضول ، ولقد بحثوا عن صدى لمفاهيم الجمال الرومانسى لديهم كالنبل ، والمأسوى ، والتاريخى ، والاسطورة ، والرمز وتناسق البعد الدينى والدنيوى ، قد شكل الشرق أرضية خصبة

---

[١] الاستشراق فى الفن الفرنسى – د./ زينات البيطار – عالم المعرفة ، ص ٤٨

(*) زينات البيطار أستاذ تاريخ الفن بكلية الفنون الجميلة ، بجامعة بيروت .

لارضاء النزوع الرومانسى نحو التلوين وجاء الاستشراق جامعاً الاسطورة والواقع والحلم والرمز والخيال والتاريخ والمعاصرة فى جعبه واحدة .

بالإضافة الى ذلك فإن أساس ظاهرة الاستشراق الفنى لا يمكن أن تتم إلا من خلال البحث عن أخر جذور الاستشراق فى قالبه السياسى والاقتصادى الذى يشكل المنطلق الاساسى للعلاقة بين الشرق والغرب تاريخياً ، فلقد شكلت التجارة بين أوروبا والشرق ميدانيا رئيسيا للتبادل الثقافى لزمن طويل ، وتغلغل المؤثرات الفنية التى كانت تزدهر وتتألق فى فن هذه المدرسة أو تلك وفقاً لازدهار العلاقة التجارية منذ القدم بين الشرق والغرب .

وقد تمثلت المؤثرات الشرقية فى كل المدارس الفنية الاوربية تباعاً "من العصر الهلينى والرومانى والبيزنطى والقوطى" وكانت فى كل مرحلة من مراحل بروزها فى تاريخ الفن الاوربى تتشكل مع مقتضيات العصر الفنية ، وتحمل السمات والمعايير الجمالية السائدة فى فن المدرسة أو المرحلة المميزة لها ، وقد شهدت العلاقات السياسية والتجارية بعد ظهور الاسلام وأحتلال العرب لاسبانيا جموداً بين بلدان أوربا المسيحية والشرق الاسلامى ، فضلاً عن أن الحروب الصليبية كانت بداية "الاستعمار السياسى فى الشرق" وما جنته تلك الهجن الاستعمارية من الإستيلاء على مخطوطات ومكتبات وكتب قربت الصورة الشرقية من الواقع لدى الفنان الاوربى ، حيث حلت المعلومات الصحيحة فى ميدان الجغرافيا والطبيعة والانثربيولوجى محل التصورات المفعمة بالخيال ، وظل الاحتكاك مباشراً بين الشرق والغرب طيلة فترة الحكم الصليبى للشاطىء الشرقى للمتوسط ، وفى أعقاب الحروب الصليبية تحول التبادل الثقافى والتجارى مع العالم الاسلامى الى ايطاليا وتعلق د./ زينات البيطار* على ذلك التحول فتقول : (بسبب انشغال فرنسا فى حروب المئة عام مع انجلترا ، مما أخر قيام النهضة فيها وظهور نتائج الاحتكاك الحضارى بالشرق ، وبالتالى أدى الى فقدان فرنسا السيطرة وزعامة العلاقات التجارية مع الشرق حتى القرن السادس عشر وبدأ أنتقال زمام العلاقة التجارية مع الشرق الى ايطاليا وأحتكار المدن

* الاستشراق فى الفن الفرنسى - د./ زينات البيطار - عالم المعرفة ، ص ٣٢

الايطالية لها مثل (جنوا ، البندقية ، توسكانين ، بيزا) برزت مع عصر النهضة الايطالية منذ القرن الرابع عشر علاقة أتسمت بالتناقض والازدواجية فى الموقف من الاسلام، فثمة موقف إيجابى من الفكر الفلسفى والعلمى والجمال الاسلامى وموقف سلبى وعدائى من الاسلام كدين ونظام اجتماعى واخلاقى" .

وحين تفاقمت الازمة السياسية والاقتصادية فى فرنسا وذلك بعد قيام الثورة البرجوازية فى فرنسا سنة ١٧٨٩ وظروف الحصار العسكرى والاقتصادى الذى ضربته حولها الدول الاوربية انجلترا والنمسا ، رأت فرنسا فى الشرق ضالتها ومخرجا من مأزقها وأزمتها ، جاءت حملة (بونابرت) التى جعلت منه الشخصية الاكثر تألقاً فى الحياة السياسية الاوربية كما ربطت أسمه بالشرق والاستشراق ، حيث كان يعتبر أن "الشرق ينتظر بطلاً له" وتحقيقاً لمصلحته الذاتية والاستعمارية بدأ يستعين بالمؤسسة الاستشراقية فى الاعداد لنجاح مشروعه وهى طريقة فريدة وجديدة فى تاريخ الاستعمار ولكن ان لنا أن نتحدث عن الشرق من خلال لوحات أهم الفنانين الذين أنجزوا لوحات وصور عن مصر على وجه التحديد التى كانت عاصمتها "القاهرة" تموج بهؤلاء الفنانين والتى كتب عنها الناقد الفنى "تيوفيل جوتيه"[١] : "كم شيدنا منذ صبانا مدنا من تصميم خيالنا كنا نتمنى لو شاهدناها فى الواقع ، غير أن حظنا لم يمنحنا أن نسكنها إلا فى أحلامنا ، وقد بقيت راسخة فينا عصية على الاختفاء من أفئدتنا لقد كانت لنا قاهرتنا التى نسجناها من عناصر ألف ليلة وليلة المتناثرة حول ميدان الازبكية الذى صور لنا المبدع "ماريلا" [*]

---

[١] " تيوفيل جوتيه " ناقد أدبى فرنسى أشتهر فى مطلع القرن بأعماله النقدية فى الفن والأدب .

[*] مصر فى عيون الغرباء ، د. ثروت عكاشة ، ص : ٤٢

بورسبير ماريلا (١٨١١ - ١٩٤٨)

وهو الذى كان يلقب (بماريلا المصرى) أو كما يحلو أن يوقع لوحاته ، كان من أبرز ممثلى المنظر الطبيعى الاستشراقى فى ثلاثينيات القرن الماضى ، ارتبطت شهرته بالشرق واسمه بمصر حيث كان يذيل لوحاته دائماً باسم "ماريلا المصرى" وكان المنظر الطبيعى الشرقى قبله مجهولاً فلقد كان يسجل مظاهر الطبيعة الشرقية ، ومعالمها بشتى تفاصيلها الطبوغرافية - والتاريخية والنباتية وصور البيئة ونمطها وعلاقتها بالانسان ، وكان (ماريلا) أول من أطلع الجمهور الفرنسى على تأثير ضوء الشمس فى الشرق وقدم أعمالاً تتسم بالتحام الانسان مع البيئة المحيطة به (كما فى شكل ٢٠) ، وقد أظهر العناصر التقليدية فى الطبيعة بارتباط وثيق مع المناخ ومؤثرات الضوء والظل ، وأكتسبت الفراغات فى المناظر الطبيعية للوحاته روحا حيوية عن طريق ارتباط الانسان بالطبيعة وقد كتب فى احدى رسائله يقول : "توجد فى اليونان آثار معمارية رائعة بالرغم من أن المرء قد لا يجد مثيلاً لها فى مصر ، لكن الناس فى مصر رائعون وما برحت متوفرة لديهم تلك الشخصية والصور التى أبدعت فى فن النحت المصرى القديم [١] .

ونلاحظ البناء المعمارى فى لوحاته يظهر بالمظهر الرومانى ، فالآثر المعمارى فى لوحاته يلعب دور البطولة فى تركيب اللوحة عند من حيث أعادة البناء المعمارى ، وبرزت والميزة الأساسية للمدينة الشرقية وهى تلاقى الخطوط الرأسية فى المنظر متمثلاً فى "المنائر" والخطوط الأفقية للعمارة المدنية "المنازل" وهذه الطريقة تمارس الدور المهيمن فى طريقته التركيبية للوحة ، وتكتسب أهمية سيكولوجية ومعبرة عن العالم الداخلى لشعوب الشرق ، فالمسجد بصفته قلب المدينة، ومؤسسة للحياة الدينية والدنيوية ويلعب الدور الرئيسى كمؤسسة دينية ودنيوية ، فهو كعبة للناس للصلاة ولممارسة الطقوس والأعياد ، وهو أهم الابنية الاجتماعية فى مجتمع الشرق آنذاك وبحكم مظهر الفخامة المعمارية البارز حيث يرى

---

[١] الاستشراق فى الفن الفرنسى ، د. زينات البيطار ، عالم المعرفة ، ص : ٣٥٩ .

من بعيد قياساً على سطوح أبنية المدينة التى لا تتعدى فى إرتفاعها الطابقين فضلاً عن القيمة الفنية والزخرفية التى تميز قسم بناء المساجد الاسلامية وتبرزه كنصب دينى وقد "أشتملت أكثر صور الشرق على المآذن البيضاء التى تسبغ الاتزان على التكوين الفنى للمنظر الخلوى ، فنرى (كرابليه وماريلا وأدوارد لين) لا يكفون عن تصويره فى لوحاتهم المصرية[١] .

وكان شكل المسجد معمارياً فى نظر (ماريلا) محل أهتمامه – ففيه الوظائف الروحية والدنيوية اذ صور ماريلا المساجد المصرية "بمختلف أساليب بنائها" وفى كافة لوحاته فى (المنظر الطبيعى المدينى) ، ومما لا شك فيه أن بناء الفراغ فى اللوحة عند ماريلا يستند الى طريقة الديكور المسرحى فالزقاق لديه لا يختفى فى رحاب الافق بل ينغلق "بخلفيه من جدران البيوت المتقاربة ، ونلاحظ مهارة ذلك فى الفنان فى رسمه لبعض التفاصيل وما يمتلكه من حسن معمارى معين (كما فى شكل ٢١) وتناسق النسب المعمارية فى لوحاته ، ونلاحظ أيضاً تلك المشربيات المرسومة على يسار ويمين اللوحة فى الطريق لا تحدث نشازاً فى الانطباع بوجود وحدة عضوية وتركيبية فى المنظر الطبيعى لديه ولعل حذق الفنان بأدق التفاصيل المعمارية وتلك العناصر الزخرفية وبناء طوب الجدران لا تجعل المنظر جافاً ، بل على العكس تكسبه غموض المدينة الشرقية بشبكة من الشوارع والأزقة والشرفات الخشبية ، المتدلية فوق الشارع ، والعمارة الجميلة ونذكر هنا فى تخطيط المدينة الاسلامية (أن طول ضلع الزقاق يكون تقريباً حوالى سبعون ذراعاً ثم ينحنى الطريق بعد ذلك فلا استقامة فى الطرق فى تخطيط المدينة الاسلامية ، لتكون وحده من الخصوصية لشخصيه للمدينة)[٢] .

والملاحظ فى لوحات ماريلا أن مناظرة كانت تشع بالحيوية فى منظر المدينة حيث يدخل تنويعات لأشكال من أشجار النخيل الباسقة ، وكذلك الجمال المتهادية بإعتزاز فضلا عن بعض التفاصيل مثل وعاء نحاسى فى شرفة أحدى المنازل ، أو

---

[١] مصر فى عيون الغرباء ، د. ثروت عكاشه ، ص ٤٢٣ .
[٢] تخطيط المدينة الاسلامية ، ص ٣٤٤ ، عالم المعرفة .

بعض الاقمشة المتدلية من فوق أحد أسطح المنازل وجميع هذه التفاصيل قد تبدو غريبة للوهلة الاولى تمارس وظيفة خاصة (بالمنظر الطبيعى المدينى) تجعلها تتلاحم والطبيعة فى وحدة منسجمة تعبر عن الفكرة الفلسفية لوحدة الهارمونية الكونية ، والتى تميز بها الفن الاسلامى عموماً والتى يبدو أن (ماريلا) قد أدرك ذلك ولقد أتاح للفنان موقفه الفردى من الشرق إحلال الانسجام بين عالمه الداخلى وعالم الطبيعة الشرقية حيث يقول ماريلا عن أعماله أو قل خواطره الفنية : (أن المنظر الطبيعى هو حالة الروح ، ويعجب من يقرأه حين يكتشف التشابه فى كل جزء)[1]

ومن المسلم به أن فى لوحته " مشهد من ميدان بالقاهرة " هى واحدة من أصدق لوحاته حيث تبدو بها البيوت الشرقية فى الوضع النموذجى تزينها الزخارف المحفورة الجميلة والمآذن الباسقة المخرمة ، متعالية الى عنان السماء ، مما يساعد الفنان على أن يحقق فى تركيب المنظر اندماج الواقع بالخيال ، فضلا عن شاعرية حياة المدينة وواقعها اليومى بالاضافة الى المعالجة اللونية فى اللوحة رائعة ، فالسماء بزرقتها الصافية ذات مجموعات من السحب متفرقة ، مفعمة بجفاف الهواء والاشجار العملاقة التى يبدو وكأنها "تمر" عبر الضباب القائظ المائل للاصفرار ، وهى تدل على الحرارة الاستوائية ، ويظهر الفنان لأول مرة زمناً معيناً للطبيعة والسكون عند الظهيرة وأبخرة الجو فى مصر وتلك التضادات اللونية والضوئية حين لا تهب نسمة ريح ويسود السكون فى شوارع المدينة الشرقية ، وتدرجات الالوان الدافئة الشاردة ، وكتب ماريلا فى احدى رسائله يقول : "ترى حدة التضادات بجلاء فى القاهرة بالذات فهناك يذوب كل شىء جميل فى انسجام المنظر الغريب : الاضرحة والمساجد والبساتين والنيل الذى يبعث بألفة الحياة فى الصحراء والانماط المتعددة للأبنية السوداء والصفراء والبيضاء والرمادية والازقة الضيقة ، حيث يحتشد الناس ... وتستقر ذرات الرمال فوق الآلآف والآلآف من المآذن ، المكسية بزخارف

---

[1] مصر فى عيون الغربا ، د. ثروت عكاشه ، ج٢ ، ص ٤١٩

إسلامية "أرابيسك" دقيقة وأروقتها مبنية بحذق ، كما أنها هى نفسها تبدو كأشجار النخل الباسقات فى البساتين ويحفز هذا المنظر المدهش حمية الفنان"[٢] .

هو أبلغ المتكلمين فى ذلك الحديث فلقد توغل ماريلا فى روح مصر ، مملكة الضوء واللون الى حد استطاع به اظهار درجات العمق اللونى ، والتأثيرات الضوئية والتدرجات اللونية الشفافة ، وتنقلات اللون فى ألوان السماء والماء والرمال بصورة متناغمة ومتجانسة أيضاً ، وهو يعد أهم مصور استشراقى صور لوحاته عن مصر غيطان الرياح مصر الطبيعية والشراقى مصر البيئة والمصريين .

---

[٢] مصر فى عيون الغربا ، د. ثروت عكاشه ، ص ٤٢

أوجين فرومنتان (١٨٢٠ – ١٨٧٦)

لعب فرومنتان دوراً مميزاً فى الفن والنقد الفنى وفى حركة الاستشراق الفنى تحديداً وهو عميق الثقافة كثير الاطلاع يعشق العزلة ، وينتمى فورمنتان الى كوكبه الفنانين الذين ظهروا في المرحلة الانتقالية ما بين (الرومانسية والواقعية) إذ جمع فى شخصيته الفنية الروح الرومانسية والفكر الواقعى فى البحث الجمالى للعالم المحيط به وقد نرى أن إستشراق فورمنتان برز بسطوع فى أعماله النقدية والأدبية أولا ومن ثم فى إبداعه كفنان تشكيلى ، استخدم الريشة والقلم لدى معايشته وتصويره للموتيف الشرقى بالجزائر فى بداية حياته ويمكن أن نعتبر أو نصنف فن المنظر عند فورمنتان أنه فن المنظر الخلوى ، حيث أنه أستحوذ على غالبية لوحاته الاستشراقية مهتماً بتصوير الصحراء ، فالطبيعة بالنسبة له هى مسكن الانسان مثلما "الجسد مسكن الروح" وقد وضع الانسان فى وسطه الطبيعى ليدرك سر العلاقة الخفية والحميمة بينهما .

فالنظرة الاولى للوحاته قد توحى بإنطباع عن شمولية التعبيرية التصويرية لمظاهر الحياة والبيئة الطبيعية الشرقية وتضع المشاهد فى حيرة من أمره حول طبيعة النوع الفنى الذى ينتمى اليه ، فهى يتصور مشاهد توليفية للخواص الطبيعية والاقليمية والقومية والاخلاقية وذلك بهدف خلق الانطباع الصادق عن نمطية التحام الانسان الشرقى بالوسط المحيط وتصور مشاهد من الصيد والرعى ، تشكل الطبيعة فيها المحور فى بناء الحدث فليس لدى "فرومنتان" صور شرقية خارج الطبيعة هى نقطة البدء ، ونهاية المطاف فى حياة بدو الصحراء أو فى الساحل وما يقلقه فى اللوحة ليس المحتوى بل يشكل المحتوى مسرحا لمهارته التصويرية اللونية .

وتتميز جمال لوحته حول أولوية الشكل المبنى على أسلوب تتابع درجات الالوان وفقاً لمبدء القيم اللونية بين البعيد والقريب وتعنى المنظور اللونى وكذلك والمناخ اللونى الواحد فى لوحاته التى هى مزيج من المنظر الطبيعى وصور الحياة الشرقية "حياة القبائل فى الصحراء : الترحال – العطش – الغزو" .

ولقد أدرك فى الشرق معنى الطبيعة دون أن تضيع منه تفاصيلها مراقباً تغييرات الضوء واللون ، والانعكاسات والظلال ، وقد كتب فى احدى خواطره يقول : "ان الشرق هذه البلاد البيضاء المليئة بالغبار تمتلك مخزوناً هائلاً من التدرجات اللونية والأشكال الموجزة ... فأمتداد هذه البلاد أفقياً أكثر من أمتدادها عمودياً ، حيث لا وجود للضباب ولتقلبات الطقس الحادة : وحيث ينعدم الهواء تقريباً"[١]

أن العالم الفنى (لفرومنتان) الذى جمع بين موهبته الأدبية وملكاته التشكيلية جعلت أرتباطه بالشرق أرتباطاً وثيقاً فأنبثق من صور الشرق الفنية وحقق آماله به اذ منحه ملجأ للروح والرؤية ضد سأمه السائد الفرنسى وفتح أمامه آفاقاً جديدة "لعلاج الروح" .

---

[١] القاهرة مدينة الفن والتجارة ، جاستون فيت ، ص ٢٣٥ ، دار القلم - بيروت .

جان ليون جيروم (١٨٢٤ - ١٩٠٤)

يعد واحد من أشـهر الفنـانين العـالمين فـى النصـف الثـانى مـن القرن التاسـع عشر ، جاء الى مصر عام ١٨٥٤ ، ظلت مصر هى وجدانه وكيانه ، أمضى بها أكثر من شتاء على ضفـاف النيـل يدرس ويصـور المبـانى الإسـلامية بعنايـة ورؤيـة عـالم الاثريات رسم كل أنماط الحياة بها من أحداث تاريخية وتسجيل للبيئة والانسان ، لقد كـانت لديـه دقـة فـى رسـم التفـاصيل مثـل "الفوتوغرافيا" جعلـت مـن لوحاتـه نسـجاً "أربيسكياً" فريداً مميزاً ، له دقته وحرفيته العالية فى التسجيل ، وكانت الصحراء عنـد جيروم مجالاً خصباً مثيراً لخياله متخيلاً ما جرى على رمالها من أحداث تاريخية حين صور جيوش قمبيز والاسكندر وهى تعبر الصحراء (شكل رقم ٢٢) ، على الرغم مـن أن هذه الصحراء المثيرة للخيال كانت معها الوحشة والمهالك فـلا تـرى علـى رمالهـا غير هياكل الابل وأعمدة متداعية متناثرة هنا وهناك وخيام للبدو الدائبى الترحال بيـن ثنايا الصحراء ، وكانت وجوه أولئك البدو ضاربة الى السـمرة وبعبـائتهم الفضفاضـة مما شحذ خيال هذا الفنان بتصويرهم ، وقد كانت لوحات جيروم تُذهـل المشـاهد الـى أبعد مدى من اللوحات البديعة التنسيق والمثيرة للخيال فيضفى على لوحاته شـاعرية أثيرية .

دافيد روبرتس :

كانت أول زيارة له لمصر عام ١٨٣٧ ، منبهراً كرفاقه بالعمارة الإسلامية فى الشرق وعلى وجه الخصوص صورة عن مساجد القاهرة وبخاصة جامع السلطان حسن قمة العمارة الإسلامية فى الشرق قاطبة ، ولقد أضافت لوحات (روبرتس) بعداً جديداً للعمارة الإسلامية فى فن المنظر التى كانت مجهولة فى أوروبا آنذاك ولقد كان لدراسة الفنان "دافيد روبرتس" للديكور المسرحى فى بداية حياته أثر كبير على أسلوبه فى البنا المعمارى فى لوحاته ، ويظهر ذلك بوضوح فى لوحاته المتعددة عن مساجد القاهرة ، وتلك المعابد الفرعونية فى الجنوب التى تميزت بدقة تفاصيلها ، وحسن تصرفه فى توزيع عناصر اللوحة حيث كان له عظيم الاحساس بنسب التكوين فى المنظر وذكائه فى وضع أو تطعيم لوحاته بتلك الجزئيات والتفاصيل الصغيرة التى تضفى على صوره مذاقاً خاصاً دون أن تفقد شيئاً من ثرائها أو أخلالها بالمضون (شكل رقم ٢٣) ، لقد هام "روبرتس" بأنحاء مصر من الشلال فى الجنوب الى القاهرة فى الشمال التى وجد أنها لا مثيل لمدينة أخرى بمناظر طرقها ومبانيها وأسواقها العامرة ولعله كان أول فنان أنفرد بتصوير المساجد من الداخل وكان أطرف ما تحدث ووصف القاهرة آنذاك رسالته لابنته حيث يقول : (أنى الى ما أجده من الأهالى من فضول أخشى أن تطأنى الابل بأثقالها فأتحول مومياء ، فمشهد الابل على ما فيه من جمال قد يكلفك حياتك ، وكم وددت لو أنك معى ولو ساعة من زمان فى سوق من هذه الأسواق) .[1]

وكان (روبرتس) على وعى وحرص من أن يؤدى إسرافه فى تسجيل التفاصيل الدقيقة الى التضحية بإنطلاقة الإبداعى لذا فكان غالباً ما يسجل إنفعالاته الاولى فى إسكتشات بسيطة سريعة ، قد عبر بصدق عن إبداع أحاسيس الفنان ، ولعل أعظم مواهبه تتجلى فى تلك القدرة العالية على نقل إرتفاعات المبانى ونسبها بالنسبة للانسان حتى فى المناطق الضيقة ، وكذلك أنفراده الفائق على أستلهام صور

---

[1] مصر فى عيون الغرباء ، د./ ثروت عكاشه صـ ٤٤١

جميلة من مناظر بسيطة التكوين لا تثير بأى شىء مشاعر أى فنان لكنه غلفها برومانسية الأسلوب وجعلها ذو قيمة فلوحات معبدى الأقصر ودندرة تنطوى على حالات ولمسات من الحزن والشجن على ضياع الانسان وإندثار أعظم ما خلقته العبقرية من آثار ، ويستخدم روبرتس الضوء والظل أستخداماً دراميا فى لوحاته التى تناول فيها العمارة المصرية بشكل عام ، وكان روبرتس ينحو نحو التأثيرات الدرامية الشاعرية من حين لاخر ، ولكنه كان شديد الحرص على الوحدة المعمارية فى اللوحة حتى وأن ضحى بالتفاصيل الشاعرية التى كان غيره يهتم بها مثل المغلاه فى تصوير أطلال المبانى أو ما يعلوها من أعشاب ونباتات متسلقة .

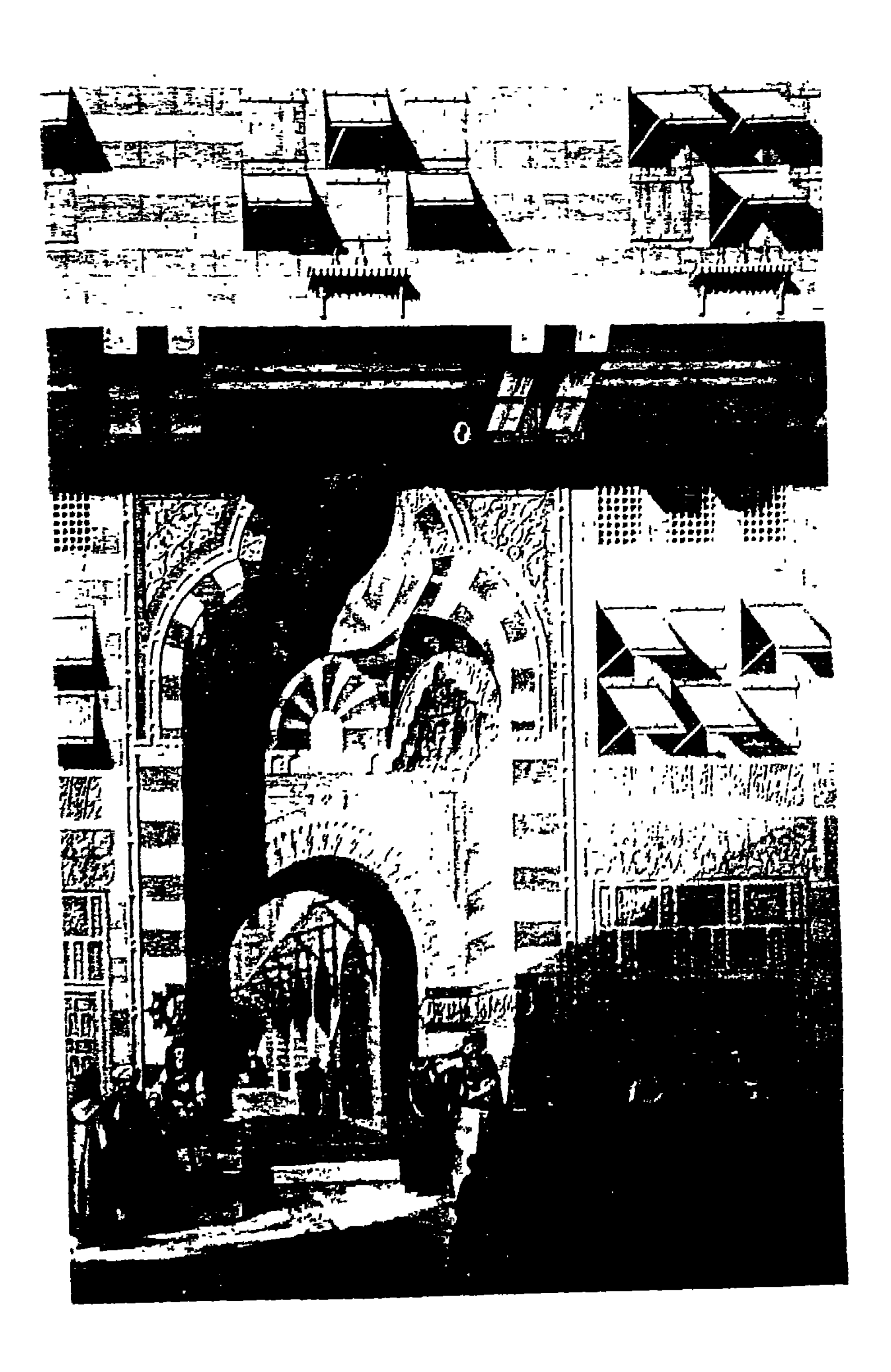
ولقد صور روبرتس مئات الاسكتشات التى ضمت رغم السرعة فى رسمها ما يكفى من التفاصيل لإبداع الصور المحفورة والصور الزيتية داخل المرسم .

ونختتم الكلام عن روبرتس فى كلمات للكاتب الأديب (تاكرى) (*) حيث يقول : "لقد طاف السيد روبرتس بثلاثة أرباع العالم وعاد بجعبة مترعة بلوحات تحمل ملامح تلك المدن وسكانها ، ترى هل ثمة رسالة أشد أمتاعاً من رسالة هذا الفنان المتنوعة المثيرة بلا حدود ؟ أنها بلا ريب تعطى فرصا متواصلة للتأمل والتفكير . واذا ما تطلع المرء الى الانجازات الخارقة التى حققها هذا المصور المثابر الجسور الذى سخر يده لتقوم بدور الخادم الأمين لفكرة ووجدانه وكأنها (الجنى) فى أساطير الشرق متهيئة على الدوام لتنفيذ تصاوير فذة فى سرعة خاطفة ، وأقول أن أى أنسان يهتم بالمغامرة لابد وأن تتسلل الى وجدانه نبضات من الحسد تجاه هذا الفنان الموهوب الذى خط له القدر أن يلج باب المغامرة عن طريق التصوير ، فطالع كتاب الطبيعة فى مصدرها المباشر .

(*) من مذكرات الأديب "تاكرى" ، مصر فى عيون الغرباء - د. ثروت عكاشه ، ص ٤١٧



شكل رقم (٢٣)

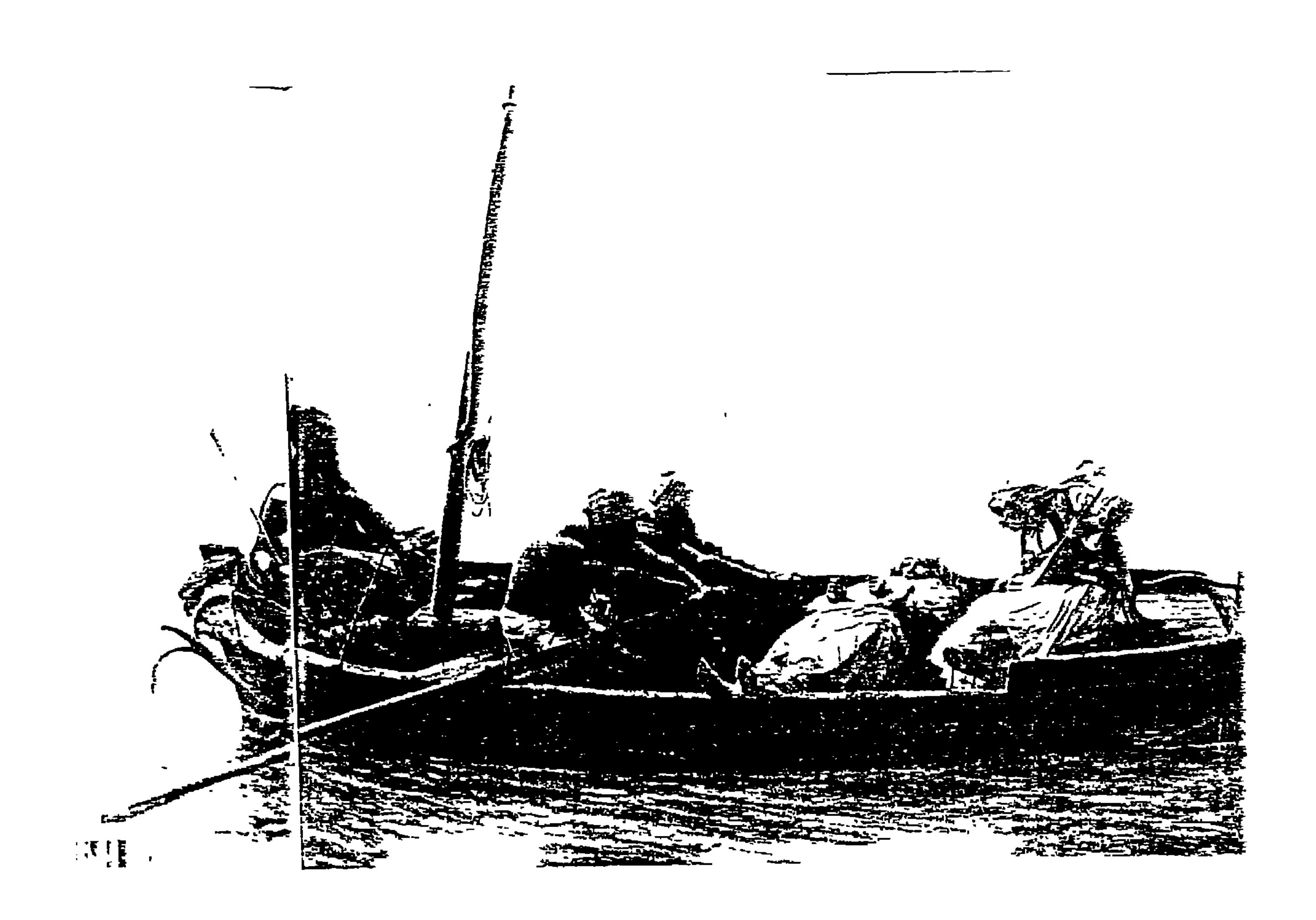


شكل رقم (٢٤)

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)



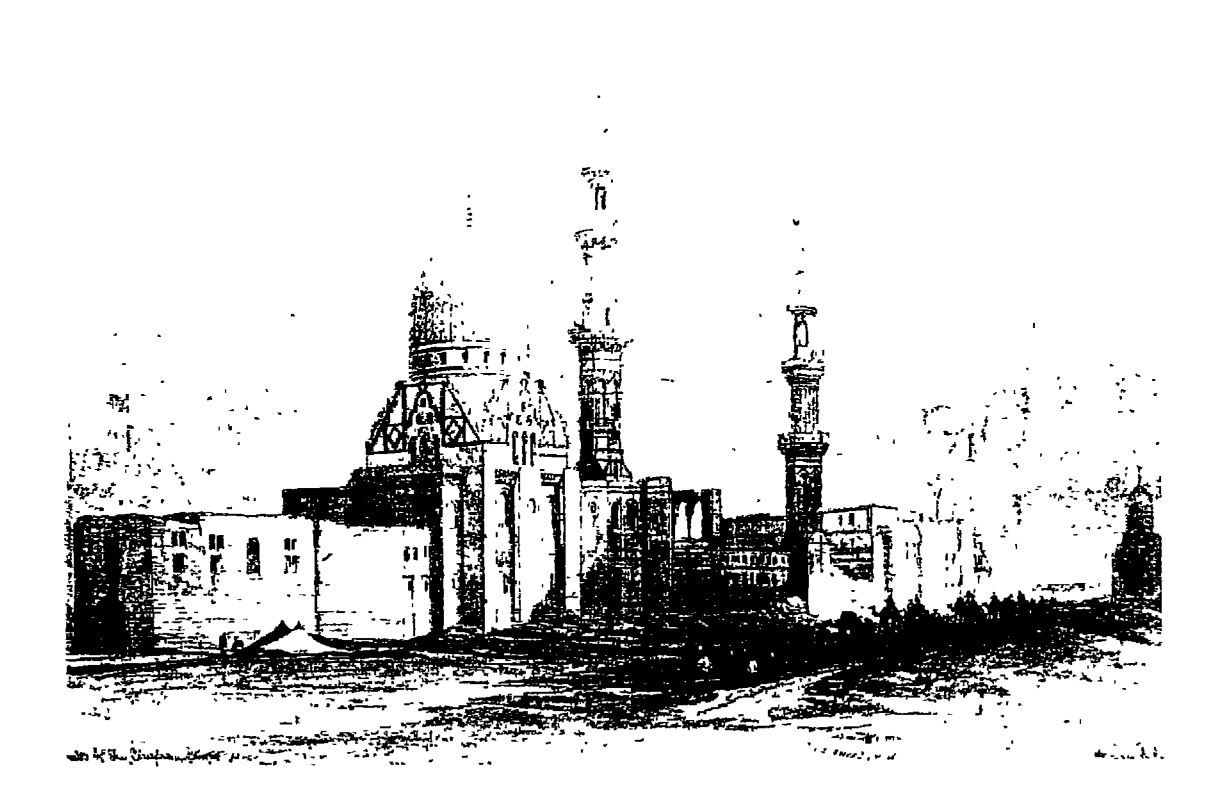
شكل رقم (٢٥)



شكل رقم (٢٦)



شكل رقم (٢٧)



شكل رقم (٢٨)

الباب الثانى

مفهوم المنظر الطبيعى فى أعمال المصورين المصريين عن الفترة من ١٩٠٨ الى ١٩٥٥

الفصل الأول

المنظر الطبيعى
فى أعمال بعض المصورين جيل الرعيل الاول
يوسف كامل - محمود سعيد - محمد ناجى - راغب عياد

– تمهيد .

* تاريخ نشأة مدرسة الفنون الجميلة فى مصر

ان أول شكل اقتبسته مدرسة (الفنون الجميلة) كان من خلال وصف بشير التقدم ، ذلك المندهش الأعظم شيخ المشايخ (رفاعة الطهطاوى) واصفاً شكل مدرسة الفنون الجميلة بفرنسا (الأكدمة السلطانية) المسماه (أكدمة مستظرفات الفنون) . ويقصد هنا أكاديمية الفنون الجميلة وهى أربعة فروع : الأول فن الرسم ، والثانى فن النحاتة ، والثالث فن العمارات ، والرابع فن النقاشة)* .

كان ذلك قبل سبعين عاماً من إنشاء مدرسة الفنون الجميلة ، وكان (لمحمد على) وأسرته فضل دعوة بعض الرسامين والنحاتين من أوربا ، لتصويرهم وتزيين قصورهم وكان على رأسهم (ماشرو والريك) اللذين جاءا عام ١٨٣٥ – وعينا مدرسين للرسم بمدرسة الجيزة ، وقام الأول بزخرفة جدران قصر مصر القديمة ، والثانى قام بصناعة بعض التماثيل (لمحمد على) وبعض منهم قاموا بعمل لوحات من وحى مناظر مصرية .

فكر بعضهم بإنشاء مدرسة (الفنون الجميلة) وأقترحوا تأليف لجنة إستشارية للعلوم والفنون ضمن برنامجهم الاصلاحى الذى يقوم على (العلم ، والفن ، والصناعة) .

وتتوالى الأيام ويأتى عصر (أسماعيل) الذى كان يدعوا الى التفرنج وجعل القاهرة (قطعة من أوربا) وأدى ذلك الى دعوة الكثير من الفنانين الأجانب ومنهم مشاهير الفن (الفرنسى) الذى خصص لهم حى (الخرنفش – بالجمالية) لاقامتهم أمثال (فرومنتان ، وباولو فورشيلا ، وميون ، وأميل برنار) وهى أول دعوة للأغتراب الثقافى فى مصر ، وقصة الالتصاق بالغرب بشكل منظور بالعين لا حواجز لغوية أو ما شابه بل الألتقاء عن طريق فن الصورة مباشرة ، وكانت لوحات هؤلا

* تلخيص الأبريز فى مسالك باريس – رفاعة الطهطاوى ، ص ٢١٣

الفنانين تعتبر مرجعاً تسجيلياً ووثائق تاريخية لتوصيف الحياة فى مصر آنذاك (شكل رقم ١٧) .

وحين أستجاب (محمد على) ، ومن بعده (اسماعيل) لنصائح مستشاريه الفرنسيين بأقامة مظاهر الحياة الاوربية تشبها (بملوك أوربا) ، كذلك فعل الامير (يوسف كمال) إستجابه لصديقه المثال الفرنسى (جيوم لابلان) بإقامة مدرسة للفنون الجميلة على شاكله مدرسة الفنون بباريس .

وفى سنة ١٩٠٨ أضحت الفكرة واقع ، وأنشئت المدرسة وأختير لها حى (درب الجماميز) بالقرب من حى (السيدة زينب) وكان أول نظار تلك المدرسة بطبيعة الحال هو (مسيو لابلان) صاحب فكرة إنشاء المدرسة ، وعين الفنان (فورشيلا) أستاذا للتصوير و (كولون) للزخرفة ، و (بيرون) للعمارة وظل الامير (يوسف كمال) يتحمل نفقات المدرسة وأوقف لها العديد من الابنية والأراضى الزراعية للمساهمة فى تلك النفقات ، الى أن تحولت الى مدرسة عليا ، تحت إشراف وزارة المعارف .

وكان اسلوب الدراسة يماثل نمط الدراسة بالأكاديميات الاوربية من تعلم قواعد الرسم والمنظور والتصميم ، وقد عمل هؤلاء الأساتذة والفنانون ، بتلقين الدرس الأول للعديد من الفنانين المصريين الذين حملوا على أكتافهم دعائم النهضة الفنية التشكيلية فى مصر ، وكانوا هم جيل الرعيل الأول أمثال : أحمد صبرى ، محمد حسن ، راغب عياد ، يوسف كامل ، ومحمود مختار وغيرهم ، وتلك كانت نبذة عن أنشاء مدرسة الفنون الجميلة ، تلك اللبنة الأولى فى صرح البناء التشكيلى فى مصر المعاصرة .

يوسف كامل (١٨٩١ - ١٩٧١)

(يوسف كامل ، رسام ، ولد ١٨٩١ وتوفى فى ١٢ دسيمبر ١٩٧١ ، بلغ عدد اللوحات التى أنتجها الفنان أكثر من ألفى لوحة فقد كان من أكثر الفنانين إنتاجاً ، وقد إتخذ من المدرسة التآثيرية أسلوباً لتعبيره ، كانت تستهويه المناظر الخلوية ومشاهد الريف المصرى بوجه خاص ، من أكثر الرسامين إهتماماً لتصوير الطيور والحيوانات ومشاهد الاسواق الريفية والبيوت الصغيرة ذات الدرج الذى يطفى على المشهد شاعرية رقيقة ، ويذكر له فضل الريادة فى ميدان الفن ، وخاصة قصة كفاحه فى الفنان راغب عياد عندما أرسل كل منهما الاخر فى بعثة الى إيطاليا على نفقة الاخر الذى عمل مكانه وأرسل له راتبه حتى أنهى سنته الدراسية فتولى الاخر مهمة زميله ، درس فى مدرسة باب الشعرية الابتدائية ثم مدرسة الفنون والصناعات الخديوية ثم مدرسة الفنون الجميلة عام ١٩٠٨ عند إنشائها وتتلمذ على يد الفنان الايطالى (باولو بوتشيللا) وتخرج عام ١٩١١ ، ساهم فى إنشاء المدرسة الاعدادية (الابتدائية والثانوية) بحى الظاهر عام ١٩١٢ وقام بالتدريس فى القسم الثانوى حيث زامله كل من عباس العقاد والمازنى وأحمد حسن الزيات وفريد أبو حديد وغيرهم من مفكرى مصر وعلمائها ممن أسهموا معه فى إنشاء هذه المدرسة ، سافر عام ١٩٢١ الى روما للاستذادة من دراسة الفن فى بعثة تبادلية مع راغب عياد وفى عام ١٩٢٥ أوفدته الحكومة المصرية فى بعثة الى إيطاليا لإستكمال دراسته وقد عام عام ١٩٢٩ ليعمل أستاذاً لفن التصوير الزيتى بمدرسة الفنون الجميلة العليا وكان أول مصرى يقوم بالتدريس بها ثم أصبح رئيساً لقسم التصوير بها ، وقد تولى إدارة متحف الفن الحديث ثم تولى منصب عميد الكلية الملكية للفنون الجميلة عام ١٩٥٠ حتى عام ١٩٥٣ وسمح بإلتحاق البنات للدراسة بها لاول مرة وأصبح أسمها كلية الفنون الجميلة بعد عام ١٩٥٢ ، كان عضواً بالمجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب وحصل على جائزة الدولة التقديرية فى الفنون عام ١٩٦٠ ، له العديد من المقتنيات بالمتحف الزراعى بالدقى والمتحف الفنى الحديث بروما الى جانب المجموعات الخاصة بمصر والخارج ، حصل على العديد من الجوائز فى المسابقات بإيطاليا وقد

تتلمذ على يده عدد كبير من الفنانين المعاصرين ووصل الانتاج بالاسلوب التآثيرى عدد من تلاميذه الذين نالوا شهرة واسعة وتولوا مناصب قيادية فى الحركة الفنية من بعده ، بعد وفاته أمتنعت أسرته عن أقامة أى تكريم لزكراه وأغلقت بيته ومرسمه على لوحاته عشرات السنين ولا يعرف ما أصابها من جراء هذا التخزين)[١] .

(لقد ولدت بنزعة تأثيرية ... وسأظل كذلك) ..

بهذه الكلمات حدد (يوسف كامل) رؤيته التشكيلية والفكرية ، وبهذه النزعة ألتقى (يوسف كامل) بالطبيعة المصرية بعد عودته من رحلته الى ايطاليا ، حيث أنكب مصوراً مظاهر الطبيعة فى الأحياء الشعبية ، والضواحى الريفية ، مصورا الحياة الريفية واليومية فى الحوارى والمساجد والأسواق المزدحمة، مستجيباً لحسه الشعبى الصادق كواحد من أبناء تلك الطبقة .

ولد (يوسف كامل) فى حى باب الشعرية سنة ١٨٩١ ، وكان يصور المنظر بنزعه وأسلوب تأثيرى مثل الفنان الايطالى (فورشيلا) لكن تلك النزعة التأثيرية عنده كانت بمثابة الروح المتألفة بالنور الصادق والايحاء بخصوص البيئة التى نبت فيها ، وهو ما كان يفتقده الفنانون المستشرقون ، ولم يستطيع أحدهما بلوغها وكتب (بدرالدين أبو غازى) تمثلت قرابة (يوسف كامل) بالتأثيرية ، فى أختيار الموضوع ، وفى طريقة المعالجة فأعماله منذ بدايته تدور حول أحياء القاهرة القديمة وأسواقها وضواحيها نفس الموضوعات التى عالجها الفنانون المستشرقون ولكنها عنده تبتعد عن الافتعال وتتبض بالصدق)[٢] .

بعد ذلك أنتقل (يوسف كامل) الى ضاحية (المطرية) قراره وأستأجر مرسماً فى بيت بجوار المسلة ، بيت تذكرنا حديقته ، بحدائق (فان جوخ) وعاش فى هذه البقعة صديقاً للطيور والحيوانات والسكان ... عرف الفلاحون وكانوا شغله الشاغل وحبه للفن ، فكانوا يستقدمون له الماعز والحمير الصغيرة والطيور ، وهو بينهم متفتح القلب والعين وحواسه تنبض بنبض مصور محب للضوء والالوان ، ولقد

---

[١] قاموس الفنانين فى مصر د./ صبحى الشارونى تحت الطبع ص ٤٩ .

[٢] روا الفن التشكيلى ، بدر الدين أبو غازى ، عالم المعرفة ، ص ٨٥ .

أندمج فى عالمه الناس وأحبوه وأحبهم ، وكان تعبيره عنهم يتسم بالدفء والحرص على أن يكون فنه لوحة ظليلة لهم ، فكان يرى الفلاح ممتزجاً بالطبيعة فى لوحة شمولية يختلط فيه الانسان بعناصر الطبيعة ، كما أن حرصه على أن يكون فنه واحة ويحسه بإحساس شمولى يضفى على المنظر فى حياة القرية جمالاً مصطنعاً بعض الشيء .

كانت أنطباعيه (يوسف كامل) تقوم على تسجيل الانطباع اللحظى للأشياء التى تقع عليه عينيه دون جهد أو مثابرة فى أعادة تشكيل العناصر وتوزيعها فى اللوحة بل كان يرسم ما يراه مباشرة (شكل رقم ٢٤) .

ولعل أبتعاد (يوسف كامل) عن التوتر والتناقض يفسر لنا أبتعاده عن التركيب فى بنا لوحاته ، وبقائه أسير للرؤية البصرية التسجيلية ، أو ما يمكن أعتباره (المستوى الأول للواقع) واذا كان قد سار الى مدى أبعد من ذلك قليلاً ، فقد كان ذلك بأن أضفى على هذا المستوى الاول مزيد من الضياء والالوان ليكون جديراً بصورة ذهبية)[١] .

ويمكن تقسيم أعمال يوسف كامل من حيث تناول الموضوع الى أربعة أقسام :

١. لوحات تصور الحيوانات والطيور وهى ظاهرة تميز بها بين فنانينا .
٢. لوحات تمثل حياة الأسواق والضواحى حول القاهرة .
٣. لوحات تصور أماكن معينة من الأحياء القديمة .
٤. لوحات تمثل صور الأشخاص .

وفى كل هذه التنويعات كان لا يصور إلا ما يلفت نظره ويثير إنفعاله البصرى وتعبيره التشكيلى إنعكاساً لهذا الانفعال وقد لازمته هذه الموضوعات منذ بداية نشاطه الفنى ، فهو يصور المشاهد المحيطة به ، وما يعيش فى داخل نفسه من رؤية تشكيلية مباشرة قوامها التعبير باللون واللمسة وبإنعكاسات النور .

---

[١] فجر التصوير المصرى المعاصر ،عز الدين نجيب ، دار المستقبل العربى ، ١٩٨٥ ، ص ٥٣ .

ولكن كان إلتزام (يوسف كامل) بموضوعات معينة طوال حياته الفنية لا يعنى إلتزامه لاتجاه لم يتطور منذ بدايته ، فهو يرسم بلا إدعاء مشحوناً بطاقة من الحب للأشياء من حوله ، وحساسيته الفنية هى المنارة له فى التكوين واللون والملمس وفقاً لانفعاله مع الموضوع ويتغير أسلوبه فى التعبير ، فأعماله بعد عودته من ايطاليا التى تعتبر صورة الفلاحة من روما رمزاً لها تختلف عن أعماله فى المرحلة التى كان يسجل فيها مناظر من القاهرة حيث تلمح تأثيره برؤية أستاذيه مع مزاج من احساسه الخاص وذوقه فى أختيار اللون وأن تغلبت عليها ألوان الفنانين المستشرقين ، ولكن نفس هذه الموضوعات القاهرية تعاود وجدان الفنان بخاصة فى الستينيات بعد فترة صمت فيها عن التعبير الفنى لمرضه ، وهو فى هذه الاعمال يمضى بأسلوبه الفنى نحو تحول ملموس وتغيير فى إختيار اللون وتغيرت الالوان الهادئة الى الون معبرة فى قوتها وحضورها المسرحى ، حيث سجل جواً دارمياً من معالم البيوت والواجهات القديمة يؤكد وجودها بألوانه القوية الصارخة أحياناً وبلمساته المتمكنة التى خرجت عن هدوئها القديم الى تعبير إنفعالى عن الجو والمكان واللحظة (شكل رقم ٢٥) .

والمنظر عند يوسف كامل هو الصورة الخارجية التى يراها ويسجل إنعكاس النور والظلال عليها وهو فى تقديره يحس أن مهمة الفن هو أن يعلمنا الرؤية وأن يظهر لابصارنا جمال اللون وجو الاشياء ، ويمكن أن نلحظ فى لوحاته للضواحى والاسواق إتجاهين ، إتجاه للتعبير بالالوان الهادئة وبنعومة الملمس ورقته (شكل رقم ٢٦) ، وإتجاه آخر الى التعبير بألوان ذات بريق وكثافة وسمك لملمس اللوحة من خلال ضربات فرشاته المشحونة بقدر هائل من الانفعال وهو ما نحسه فى أعماله الاخيرة (شكل رقم ٢٧) ، وتعد مكانة يوسف كامل أنه رائد تحول بفن المنظر من خلال نظر المستشرقين الى نظرة مصرية وجو مصرى نبع ونبت فى الارض المصرية ، وقدم عالمه التصويرى الى جانب عوالم رواد الجيل الاول من فنانى مصر المعاصرة ، ولقد كان جو مصر وطبيعتها فى حاجة الى هذا الوجه من وجوه التفسير الفنى للأشياء ضمن أساليب التعبير المتعددة .

محمود سعيد (١٨٩٧ - ١٩٦٣)

(الفنان النابض بالحياة أما أن يكون متيقظ كالحس- الى حد الوحشية أو متيقظ الروح الى حد الصوفية)[١]

فى عناق حميم مع التقاليد الموروثة منذ القديم ، أنه الحس الطازج والأحساس الراقى أنه مزيج بين الاصالة والمعاصرة أنه محمود سعيد فى صمت ودون إدعاء كان يبدع لوحات تفيض مصرية يبدع فناً مصرياً متميزاً دون أن يقف عند مفردات الفن الفرعونى أو يلتزم بحدود الفن الاسلامى أو يصور على وتيرة الفن القبطى ، بل أستوعب كل هذا التراث مجتمعاً ، فضلاً عن تأمله الطويل لمدارس الفن بالغرب ، لقد صهر فى بوتقته العديد من تلك المذاهب وذلك ليضع فناً بيد وعين مصرية تماماً بصياغة مميزة وفريدة فكان فى مطلع هذا القرن رائد فن التصوير المعاصر .

كان (محمود سعيد) يقول عن نفسه أنا أبدأ باللون لانى لا أرى الخط أرى اللون فقط ، هذه فكرة وجدتها عند (سيزان) وأقتنعت بها ليس فى الطبيعة خطوط ، هناك أحجام وعلاقتها مع أحجام أخرى قريبة هى التى تكون الخط[٢] .

كان (محمود سعيد) يبحث منقباً فى عالم الفن الى أن وجد النزعة التأثيرية ملاذا له فى تنفيذ لوحاته بدلاً من إستخدام الاساليب الاكاديمية فى ذلك فنفذ عن طريقها العديد من اللوحات والمناظر ولكنه لم يمكث فيها طويلا بل ذهب الى أمجاد مصر القديمة مستلهماً وفى عقر دارها بحثاً عن الشخصية التى صاغها بفنه وألوان وتصاويره حتى أستطاع أن يحدد ملامح تلك الشخصية المصرية فى لوحاته ، تلك الشخصية التى تجلت وأنعكست فى حبه للكتلة وقوة التكوين مع روعة التبسيط فى الأداء ، وهكذا أستطاع محمود سعيد أن ينقل طبيعتها فى لوحاته نقلاً شاعرياً رمزياً، تجلت فيه صور الاشياء من خلال مشاعره وأحاسيسه .

---

[١] توفيق الحكيم - زهرة العمر

[٢] د. مصطفى يوسف ، دراسات نفسية فى الفن ، مطبوعات القاهرة ، ص ٧٠٣ .

ولقد كان (محمود سعيد) ممن لقوا فى التأثيرية أسلوب تعبيرهم الأول ولكن سياحاته الى هولندا وايطاليا وفرنسا واليونان كانت دروساً أعمق غوراً من دراسات المراسم فلمس عند (ماساشيو) الأحساس بالبناء ، وشهد عند (بيلينى) عنصر الضوء فى اللوحة وكيف يضيف اليها قيماً جيدة وأحس عند سيزان مشكلة التكوين والتوازن بين الفراغ والاحجام وأستهواه كثيراً من أعمال فنانى (الفلاندر) إذ وجد عندهم حلولاً أخرى للتكوين ، ولحبكة الأداء الفنى التى أحسها فى أعمال (فلمنج) ، و(فان أيك) .. وأن كانت الحياة العميقة فى فن (روبنز) والاضواء السحرية التى تشع من لوحات رمبرانت قد سيطرت على نفسه زمناً على حين فتحت له رحلاته الى أسبانيا آفاقاً أخرى فى فن التصوير[1] .

ويمكن أن نقسم حياة (محمود سعيد) الفنية الى مراحل خمسة ، كان ينتقل بينها الواحدة تلو الاخرى ، مطوراً ومتصلاً وهى كالآتى :

المرحلة الأولى : التى فى العشرينات وهى مجموعة لوحات عن (الموت والمقابر) لقد أقترب من ذلك المجهول بنظرة صوفية جمالية لا تنسيه شغفه بالجمال الحسى) عند محمود سعيد شغف باللون وحب للزخرفة من ميراث الفنون الإسلامية ، ولقد كان يميل فى العشرينات الى الالوان البنية والزرقاء القاتمة ، ولكن مزاجه اللونى لم يلبث أن تحول الى ألوان براقة صريحة تستحوذ على الأشكال وتؤكد حياتها[2] .

المرحلة الثانية : يبحر بريشته منعزلاً فى الجسد الانسانى الانثوى العارى ، وعلى الرغم من زخم الجنس وعبق الانوثة وفتنة غير مستباحة فى عارياته ، ولعل أشهر لوحاته فى تلك المرحلة لوحة (ذات الجدائل الذهبية(هذه اللوحة الاسطورية وهى ليست بموضوعنا .

المرحلة الثالثة : ويأتى مع بداية عام ١٩٣٤ يتجول الفنان بروح وردية فى عالم الروحانيات فنجد موضوعاته تنحو نحو الطقوس الدينية مثل لوحة الصلاة والذكر وغيرها ، وهنا تظهر عناصر العمارة الاسلامية كخلفية لشخوصه ، فنرى مثلا فى

---

[1] رواد الفن التشكيلى ، بدر الدين أبو غازى ، العدد ٤١٣ ، ص ٣٦ .
[2] المرجع السابق ، ص ٣٨ .

لوحة الصلاة ، التى صورها من مسجد أحمد بن طولون بالقاهرة هذا الإيقاع الموسيقى المتانس بين أقواس وأعمدة المسجد المتتابعة الرتيبة وصفوف المصلين بأقواس ظهورهم فى حركة عكسية مع أقواس الأعمدة وهو هنا يحدث إندماج عضوى بين الشكل المعمارى والانسانى ، ولقد أشعرنا ذلك بالأحساس المطلق واللانهائى الذى نحسه فى منمنمات الفن الاسلامى ، كذلك نجد أن الأضاءة عنده داخلية متعددة المصادر كأنها الأضاءة المسرحية بظلالها الكثيفة المبهمة ، وهى فى لوحة (الذكر(على وجه التحديد ساعدت فى تأكيد الحركة الدرامية المتماوجة فى أجسام الذاكرين .

المرحلة الرابعة : وهى مرحلة الصيادين ، وهنا نجد عنده القيم الكلاسيكية متكاملة من رسوخ البناء والتوازن الهندسى والتحوير فى تناول الجسد الانسانى بقدر ، وفى هذه الرحلة يكمن السحر فى الحركات الدائرية اللانهائية فى عالم الصيادين وتطلعهم الى المجهول أنها الحلقة المطلقة التى تؤكد وحدانية الوجود - الدائرة ، الطواف ، الفن الاسلامى .

أما المرحلة الخامسة : وجاءت فى بداية الخمسينات ، عندما أتجه (محمود سعيد) نحو المنظر الطبيعى كهدف مباشر قائم بذاته وليس كخلفية مساعدة لأشكاله الآدمية، والمنظر عند محمود سعيد (رومانسياً) بقدر محفوف بومضات خافته من أطياف السحر القديم ، ولكنه كان قانع بواقع عينى يستطيع إمتلاكه والسيطرة عليه ويتيح له إمكانية التأمل العميق فى الكون ، وكانت تشمله إيقاعات سكينة سكنية أبدية فى نظرة صوفية زاهدة ، فكل الكائنات لا تستشعر عنده مرور الزمن ، كأنها قطعت من هذا الصوت والسكون الدائمين برغم الحركة التى تتضمنها ، وكأن الفنان يستوقف الزمن ليسجل تفاصيل اللحظة ولو كانت صاخبة بالحركة ويؤكد هذا المعنى فى لوحات (الذكر) و (الزار) و (الصيد) وعلى الرغم من إشراق اللون سمكاً ووزناً فأنه يحيل الماء والسماء وكل العناصر الشفافة الى مسطحات لونية غنائية ثرية (وبرغم أن الصورة عند محمود سعيد لا تلتزم بالمنظور كما يراه الفنان الشرقى والمنظور النفسى الذى يتمثل فى نفس الفنان بغض النظر عن حقيقته وأبعاده المرئية .. إلا أنه

فى دائرة رؤيته للأشياء بأبعادها فى الطبيعة يحول من معالمها ويطفى عليها جواً أسطورياً فالصيد يكون فى جو غامض سحرى والعائلة يحيطها نوع من القداسة وإحساس فطرى يجعلها تبدو وكأنها تعيش فى زمن سحيق وسط أرض يطل منها نخيل أنبثق فى أرض غريبة وضوء نحاسى يبعث فى مشاعر الرائى أحاسيس مبهمة....)[١] .

لقد تفرغ (محمود سعيد) تقريباً للإغتراف من منابع المنظر الطبيعى فى أواخر حياته حينما أستقال من منصبه القضائى ، فنجده قد أبدع العديد من لوحات تتناول المنظر الطبيعى مثل لوحة (محجر التك) التى نشعر وكأن الفنان قد حلق بوجدانه فوق المكان فنفذه بشكل حالم مجرد من معالمه المكانية ويحيل الأرض الى عالم من الاحلام وهناك لوحات مثل (النيل عند المنيا) و (ميناء بيريه عند الفجر) و (ميناء بيروت) فنجد هنا حبكة البناء المعمارى والنضج اللونى ، وكان يلمس الاحساس بالمطلق فى بعض لوحات (مناظرة الطبيعية) ولنا أن نقول أن (محمود سعيد) من القلة النادرة من الفنانين الذين قدموا بفنهم تعبيراً شاملاً عن بلادهم وأن ديناميه أعماله بين الثبات والحركة جعلته هو الفنان الذى أستلهم التراث الفرعونى والقبطى والاسلامى ، أنه بحق أضافة ثرية متميزة للفن المصرى المعاصر – رحمه الله .

---

[١] رواد الفن التشكيلى ، بدر أبو غازى ، ص ٣٨ ، ٣٩ .

محمد ناجى (١٨٨١-١٩٥٦)(*)

... لم استرح طوال هذه الايام ، اذ دفعتنى الحماسة الى العمل المتولى فلم يهدا لى خاطر ولا بال ، ولا اكاد ارى منظر من مناظر الطبيعه المحيطه بى حتى تتسلط على الرغبه فى تسجيله(*) .

ان للشعر اوزانه وبحوره وعوارضه والموسيقى بالحانها ومقاماتها ، تقابل فن الرسم باساليب التكوين والكتله والفراغ ، فالفن كل فى واحد فتلك المقطوعه الموسيقيه تشبه الى حد كبير تلك القواعد فى الرسم ، بين البطء والشده واللين واليسر والتعقيد ، وقد استفاد ناجى من الشعر والموسيقى كثيراً فى لوحاته فهو قد درس كل تلك الفنون وجعلها زاده فى رحلته الابداعيه فى لوحاته .

وسوف نقصر الحديث عن محمود ناجى فى فن المنظر فى لوحاته ولنا محطات معه فى ذلك :

فالمحطه الاولى كانت سنه ١٩١٤:

لقد كانت اولى محاولات ناجى للرسم بالاقلام سنه ١٩١١ كان وقتذاك يدرس الفنون بفلورنسا بايطاليا ، وكان جل اهتمامه منصب على رسوم الاشخاص ونسبها الطبيعه الأكاديميه ولكن حين عودته من ايطاليا سنه ١٩١٤ نراه قد تحول الى تسجيل مظاهر الطبيعه فى البيئه المحيطه به فى قريته (بابى حمص) حيث كان منزل الاسره فانبهر بمناظر الطبيعه من اشجار ونخيل التى اعد الكثير من الدراسات عنها وكان على راسها لوحته عن (جنى البلح) التى كان يسجل فيها مظاهر الطبيعه بحذر وتانى وتفصيل ، ثم نجده فى شتاء نفس السنه ينتقل الى مرسم (بالقرنة) ليسجل مناظره الطبيعيه ويكون بالقرب من مظاهر واثار الفن المصرى القديم مستلهما عن قرب جرأة الفن الفرعونى وقوته التى تكمن فى تلك البساطه الموجزة ، كان يسجل

(*) هو واحد من جيل الرعيل الاول ، مارس الفن التشكيلى منذ بداية القرن الحالى وكان يعمل بالسلك الدبلوماسى وأتاحت له الظروف فى السفر للعديد من دول العالم ، مثل الحبشة والبرازيل واليونان .

(*) من مذكرات محمد ناجى – الحياة الشعبية فى رسوم ناجى ، سعد الخادم ، صـ ٢٢ .

المناظر الريفيه المجاوره للأقصر حيث كان يستخدم البساطة فى التناول التكنيكى فى تسجيل المنظر ، ولذا نلمس فى تلك المرحله المبكره من حياته ، حساسيه الفنان ولمساته المتوتره المشحونه بالتفاصيل ، كثيرة الخطوط يحاول أن يسجل كل ما تراه عينيه فتضيع منه حبكة التصميم ، لكنه بعد فترة مران طويلة ومضنية ومشاهدة وتامل اكتشف فى الفن الفرعونى ، صفة البساطة وعلاقة الشكل بالفراغ المحيط حوله ، فنلاحظ انه فى اواخر تلك المرحلة ١٩١٨ بدأ يستخدم خطوط قوية ملخصة لمعانى وتفاصيل عديدة بها حبكة فى التصميم وقوة فى استخدام اللون .

المرحلة او المحطة الثانية :

فى سنة ١٩٢٦ سافر ناجى الى (البرازيل) موظفا بالمفوضية المصرية بمدينة ريو دى جانيرو ومن هذه البيئة الريفية فى مصر الى تلك البيئة الاستوائية الغريبة فى البرازيل وكأن الطبيعة (متوحشة) فكثافة الاشجار والاحراش وتنوع الجبال ، وغزارة الطبيعة ، جعل المنظر صاخبا ، وجعلة ايضا مندهشا متاملا فقط ، وكتب يقول فى مذكراتة :

(إن مناظر الطبيعة الخلابة فى هذه البلاد واثرها السحرى على النفس لا تشجعنى على التصوير او الرسم الا فى نطاق ضيق ، فلم انتج ما يستحق الذكر سوى منظر يمثل حرث الحقول) [1] .

ولكن جاءت رسوم بعض المناظر بالاقلام والحبر على الورق كرسوم تحضيرية ، بخطوط مرهفة جميلة ذات حساسية عالية تمسك احساس اللحظة ، ولقد كانت رحلته (للبرازيل) مخزون هائل يكمن فى مشاعره ووجدانه استخدمه فيما بعد ، ولعل استخدامه للرسوم التحضرية قد افاده كثيرا وله رأى فى كثرة رسومه التحضرية اذ يقول (إن ما اسعى لتحقيقة فى رسومى السريعة هو تفادى الوقوع فى

---

[1] الرسوم الشخصية ، سعد الخادم ، ص ١٨ .

المشكلات الفنية التى وقعت فيها مدرسة القرن الماضى من جمود وقيود نلمسها فى اعمال فنانين امثال (دافيد ونكلمان وكانوفا) ، برغم ما بها من قيم فنية رائعة [1] .

المرحلة الثالثة : السفر للحبشة سنة ١٩٣٢

كانت هذه الرحلة هى رد الفعل لرحلة (البرازيل) هناك التامل والانبهار دون التسجيل الا اليسر من (الكروكيات) ، ومن اللوحات الصغيرة سر لوحاتة الكبيرة التى اتمها فى الحبشة ، فالجبال والوديان التى كان يتناولها فى بداية الامر بحرص شديد يذكرنا بحرص (الهولنديين) فى تناول الطبيعة (تتفجر هنا ابداعاته) فيعبر عنها بجراة ولمسة قوية معبرة، وبشكل لا شعورى اعاد (ناجى) جميع تصميماته السابقة بالوانه نفسها ، وهكذا تحولت جبال البرازيل الاستوائيه الى مناظر فى اديس ابابا ونهر النيل الازرق ، وهنا نجده قد استغل تلك المناظر الطبيعيه الاستوائية خلفيات للوحاته وفى تحكم تام فى الالمام بتكوين مفردات صورته وبخطوط قليلة تلخص المنظر وتجعله فى موضوع ملىء بالحياة والقوة ، فلم يعد يهتم بكثره التفاصيل فى المنظر – بل كانت لوحاته هى المختصر المفيد (وخلافا لما قبل هذه المرحلة وما بعدها ، فان مجموعة الحبشه تمثل فى فنه العرق النقى الذى ينتمى اليه وحده ، واضافته التشكيليه التى هضم من خلالها – فضلا عن رومانتيكية (ديلاكروا) وانطباعية مونيه (وسوراه) ، ووحشية (فان جوخ وجوجان) – تعبيريه وجوه الفيوم والايقونات القبطيه ، فخرجت من امتزاج كل ذلك معا خلاصة مقطرة دالة على مبدعها)[2]

المرحلة الرابعة : السفر الى اليونان سنة ١٩٣٤

انتقل ناجى بعد عامين من رحلة الحبشة الى السفر الى اليونان بإيقاع مختلف من اشكال الطبيعة وهى فترة لا تقل خصوبة او ابداعا عن سابقتها فتعرف هناك على تراثها الحضارى والفنى عن قرب ، وكان فى هذه الفترة يمتلك حماسة رائعة وكثرة

---

[1] المرجع السابق ، ص ٢٢ .

[2] فجر التصوير المصرى الحديث ، عز الدين نجيب ، ص٦٤ ، ٦٥ .

وتنوع فى الانتاج ، وكان يبدو على الفنان سعادة واقبال على الانتاج فى تصوير المناظر الطبيعية اذ كتب يقول عن تلك الطبيعة (يخيل الى ان نقاء جو اليونان ووضوح مناظرها حملنى على رسم المناظر كما لو كانت مسطحات فأحكم تصميمها بيسر دون الانشغال بمشكلات قرب الوحدات وبعدها فى الطبيعة ، او إختلاف نسبها)[1] .

وهنا نجد اعمال (محمد ناجى) تتصف بالغنائية ، والتسطيح ، البعد الضحل والايقاع الهادىء والبناء المعمارى المحكم ، وكلها مفردات تعلمها من الفن الفرعونى ، ولأن ناجى كان يحمل تباينين متناقضين وهما (الرومانسية) بخيالها المحلق فى الأفاق ، (العقلانية) التى تثبت الأشياء على الأرض ، فقد أيقظت رحلة اليونان فيه تلك النزعة العقلانية على خلاف رحلة (الحبشة) كالتى هام فيها بين الجبال والوديان والطبيعة ليخرج لنا لوحات متفجرة باللمسات الساخنة الدافئة المعبرة ، بينما نجده هنا فى رحلته (لليونان) أكثر عقلانية وتأنى ويظهر البناء المعمارى فى لوحاته وكذلك لمساته أكثر هدوءاً وتأنى والعودة الى القواعد كالكلاسيكية لفنانى عصر النهضة .

وهكذا يبقى فضل الريادة لناجى فى أكتشاف ما هية الفن هو وأقرانه من جبل الرواد ، فهم واضعوا اللبنة الأولى فى بناء صرح الفن التشكيلى فى مصر المعاصره بحثاً عن شخصية مصرية تثبت وجودها فى ذلك العالم المتحضر وتعيد مجد الأجداد .

---

[1] الحياة الشعبية فى رسوم ناجى – سعد الخادم ، ص ٢١.

راغب عياد (١٨٩٢ - ١٩٨٣)

(..... لم أكن طالبا نموذجياً ولا ممتازاً ، ولم أحظ برضا أساتذتى لأننى كنت من الثائرين على القواعد الأكاديمية المقيدة التى لم تفدنى إلا فى تعلم المبادىء الاساسية للرسم ، وأن مدرستى الحقيقية التى أجادت على من فيضها ، وقوت روحى المعنوية ، ووسعت أفقى ، وكانت الباعث الحقيقى على تكوينى الصحيح هى الطبيعة)* .

بهذه الكلمات أوجز (راغب حنا عياد) فلسفته كفنان يتعامل ببصيريته مع الواقع المحيط به ، لقد أتخذ من ذلك الواقع المثير لخياله ، وكان هذا الواقع هو الشرارة الاولى لتفجير إستقراره الظاهرى ، وهدمه لنظامه الخارجى المستتب ، لأقامة بناء جديد لهذا الواقع كما يراه بمشاعره هو نفسه ، لا يجكمها أطار المنطق الصورى للأشياء بل منطقة السحر الذى يحكم حياة هذا الشعب .

عبر لوحات عياد نجد أنه التعبير والشجن عن عالم بأكمله مفرداته من الفئات الشعبية البسيطة للإنسان المصرى - الفلاحين - الاسواق - الحقول - المقاهى - الحانات - العربات الكارو - الدواب .....

أن الطبيعة فى أعمال راغب عياد هى فى الحقيقة الواقع بلا زيف أو مساحيق لقد صور الواقع الذى تمتد جذوره من الآف السنين من مصر الفرعونية الى أستلهم أسلوب البناء المعمارى فى بعض لوحاته مثل (الزراعة) (شكل رقم ٢٨) وهى منظر إستخدام فيه أسلوب البناء الفرعونى فى قطاعات فوق بعضها البعض صور فيها المنظر الطبيعى ممتزجاً مع الشكل الآدمى على حد سواء ، فالإنسان والطبيعة فى أعماله كل فى واحد لا إنفصام ولا إنفصال وهو يستلهم كثير من مظاهره التعبير من خلال الفولكلور كطقوس الأعراس والموالد ، وهو هنا ومن خلال مفرداته يبحث عن الشخصية المصرية فى شخوص ويبث فيها الروح القديمة .

* من محاضرة ألقاها راغب عياد بمتحف الفن الحديث عام ١٩٥٤ - فجر التصوير المصرى الحديث - عز الدين نجيب - دار المعارف - ص ٢٨ .

أن عياد كان قد حسم أمره منذ عودته من روما وإلقائه بتعاليمها الأكاديمية خلف ظهره بإستثناء بحثه فى (الموضوع الشعبى) سعياً الى بلورة فن مصرى صميم.

وقد تفسر لنا طبيعتة النافرة من جميع النظريات الأكاديمية ، رفضه العنيف الذى ظل يلازمه طوال حياته للأستفادة من الفنون الاوربية وإعتبارها مفسده لفننا الأصيل ، ولعل هذا ما جعله يكثف كل طاقاته الإبداعية لبلوغ طموحه القوى ، حتى يحقق ما حققه بالفعل لكن مغالاته فى العداء للفن الاوربى من منطلق النعرة الاقليمية (الشوفانية(أغفلت عينيه عن حل التناقض بين العاملين (الاوربى والاقليمى(حلاً جليا يوصل الى صبغة جديدة أو الى منابع الهامة ينهل فيها رؤى قد تطور لغته التشكيلية. وطمست بداخله قلق الفنان وتمرده حتى على نفسه ، فوصل الى درجة من القناعة مما أنجز والرضا عن نفسه ، وتقولب فى قالب واحد لم يستطيع تجاوزه منذ أواخر الثلاثينيات ، رغم أنه لم يتوقف عن الانتاج عاما واحد خلال الاربعين عاماً التى تلت ذلك .

وما لا شك فيه أن العالم الخارجى عند عياد له مضمون تعبيرى نفذه برؤية جمالية بها شحنة درامية عالية لا تهدأ لحظة تتجاوز محاكاة الواقع وتنشىء عالم تعبيرى موازى لذلك الواقع ويضيف إليه فى نفس الوقت ومن تلك المتناقضات ، بين الحركة والثبات والكاريكاتير والوقار والمرح والجد ينسج الفنان عالم كامل للبيئة الشعبية المصرية بعفوية الخط وبناء معمارى فولكلورى والبعد عن التجسيم والميل الى التسطيح وخشونة الاشكال وصراحة الخطوط وأضفاء نزعة تعبيرية فى صوره والبعد على الاسترسال فى التفاصيل (شكل رقم ٢٩) .

واذا توقعنا عند لوحات المنظر الطبيعى عند راغب عياد نجد أن المنظر يمثل خلفية فى معظم لوحاته للأشكال الادمية .

والطبيعة عنده عنصر مكمل وضرورى لابراز أشكاله الآدمية وإبراز دور البطل لديها ، ففى لوحة (العيد) (شكل رقم ٣٠) نجد الخلفية عبارة عن منظر طبيعى ذو ملامس خشنة على السطح فتلك القرية التى تسير متوازية مع خط الأشكال

الآدمية فى مقدمة الصورة تشكل بعداً سحيقاً يكاد يتلاشى مع مساحة السماء الشبه رمادية ، وهى تشكل نسيج واحد لا تنافر بينه وبين إيقاع اللون فى الصورة وعلى الجانب الآخر نلاحظ عنده المنظر الطبيعى كهدف قائم بذاته ، ففى الفترة التى كان بها فى روما نجد العديد من اللوحات التى تمثل المنظر الطبيعى عنده مثل لوحة (بوابة أوكتافيو) وهى منظر لاحدى الآثار الفرعونية التى نلاحظ فيها اللمسة التعبيرية فى ألوانه وكذلك البناء المعمارى على الرغم من أنه بناء رومانى لكن نلحظ فيه وكأنه معبد فرعونى أو أحد قباب الأديرة التى رسمها وهو أيضاً يرسم المنظر بنظرية البعد الضحل أى البعد من المنظور التقليدى والميل الى التستطيح الى حد ما وكذلك فى لوحة موقع (الفيرورومانو) فى روما نجد اللمسة عنده مسطحة وألوانه زاهدة متواضعه وكذلك الدور الثانوى جداللأشخاص فى اللوحة ، حتى تعتقد وكأن الاشخاص أشكال هلامية فى الصورة، وهو هنا يؤكد لنا تلك الاقواس كأنها أقواس لاحد الاديرة التى صورها فيما بعد ، وهو أيضاً يحرف فى نسب الاشكال لتأكيد الإيقاع التعبيرى ، ويضيف بعداً جديداً هو الخيال حيث تكتسب الاشكال طابع غير واقعى ، يطلق فيها خيال المتلقى الى أفق أبعد من حدود الموضوع المباشر للوحة ، وبالرغم من إعتماده على حركة الخطوط المتعددة فى اللوحة والاقتصاد فى اللون حتى يبدو وكأن اللون ثانوى فى لوحاته ولكن هذا الاقتصاد اللونى جعله بعيداً عن تجميل الواقع وأبرز القيمة التعبيرية والإيحاء الرمزى فى الصورة وجاءت ألوانه معبرة عن موضوعاته التى تناولها بصدق وشفافية بعيداً عن الأثارة وتتعدد بين الرمادى المترب والاخضر الباهت والبنى المحروق والاحمر الطوبى .

(أن أضافة راغب عياد الفنية لا ينبغى تقييمها على ضوء التطورات أو المدارس الفنية فى أروبا حتى ولو وجدنا تشابهاً بينها وبين هذه المدرسة أو تلك أو هذا الفنان أو ذاك ، ذلك لانه أولاً قد وضع مبكراً حاجزاً منيعاً بينه وبين هذه الفنون يحول دون تأثره بها ، وثانياً لان هذه الاضافة تنبع من منابع محلية بحتة ، وتتوجه توجها عكسياً مع توجيهات المدارس الغربية التى يحركها الحس الفردى المتأزم بظروف مجتمعتها وتخاطب أيضاً هذا الحس الفردى المتأزم .

أما تجربة عياد فتنبع من روح شعبية جماعية فقيرة وتتوجه الى نفس المنابع : نحـو الجموع الفقيرة ونحو تنمية الحس بالأنتماء القومى ، لهذا فلا يمكن أن تتحـول الـى سلعة أو تصاب بالإغتراب[١]

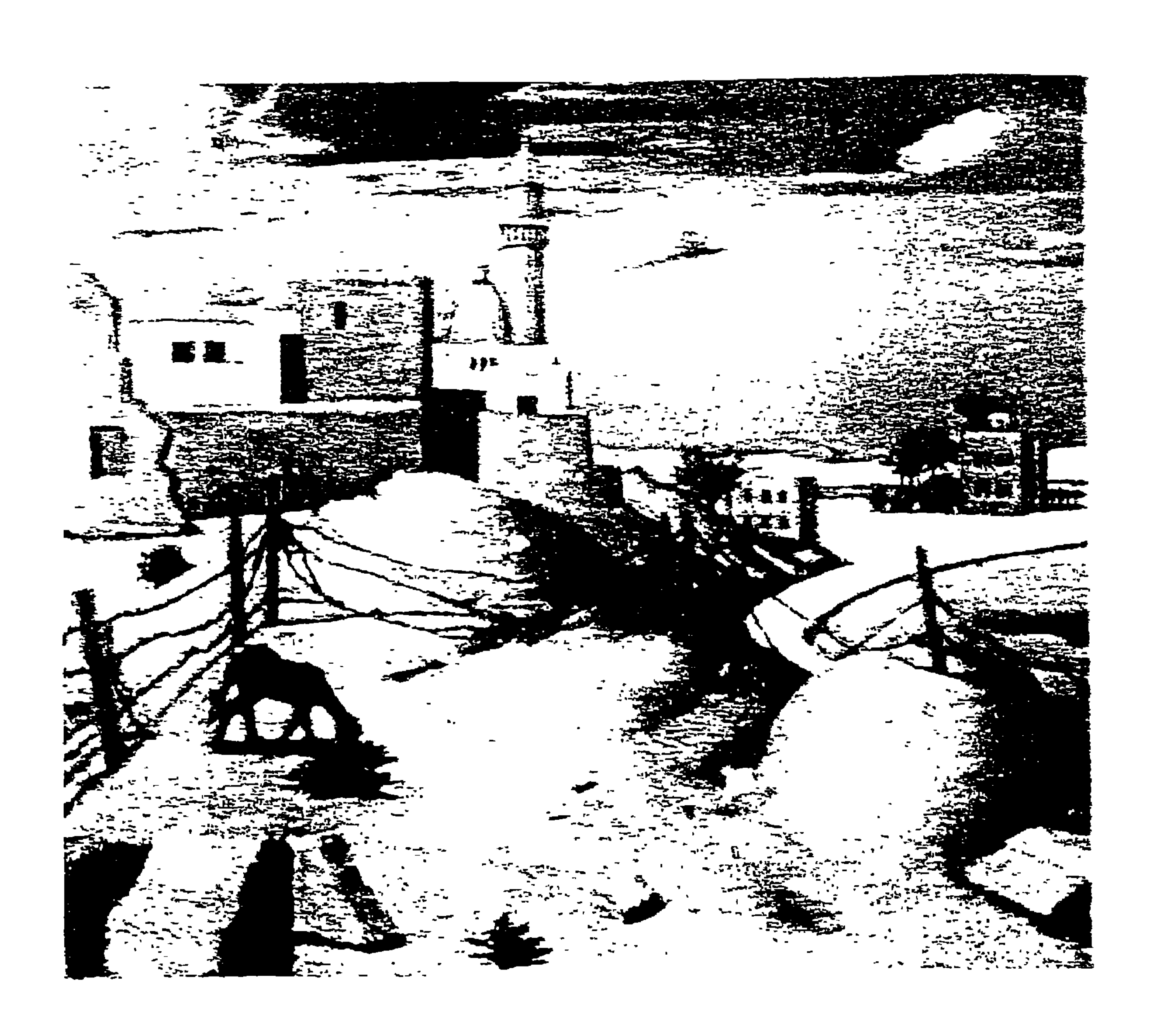
[١] فجر التصوير المصرى الحديث ، عز الدين نجيب ، دار المعارف ، ص ٥٩



شكل رقم (٢٩)



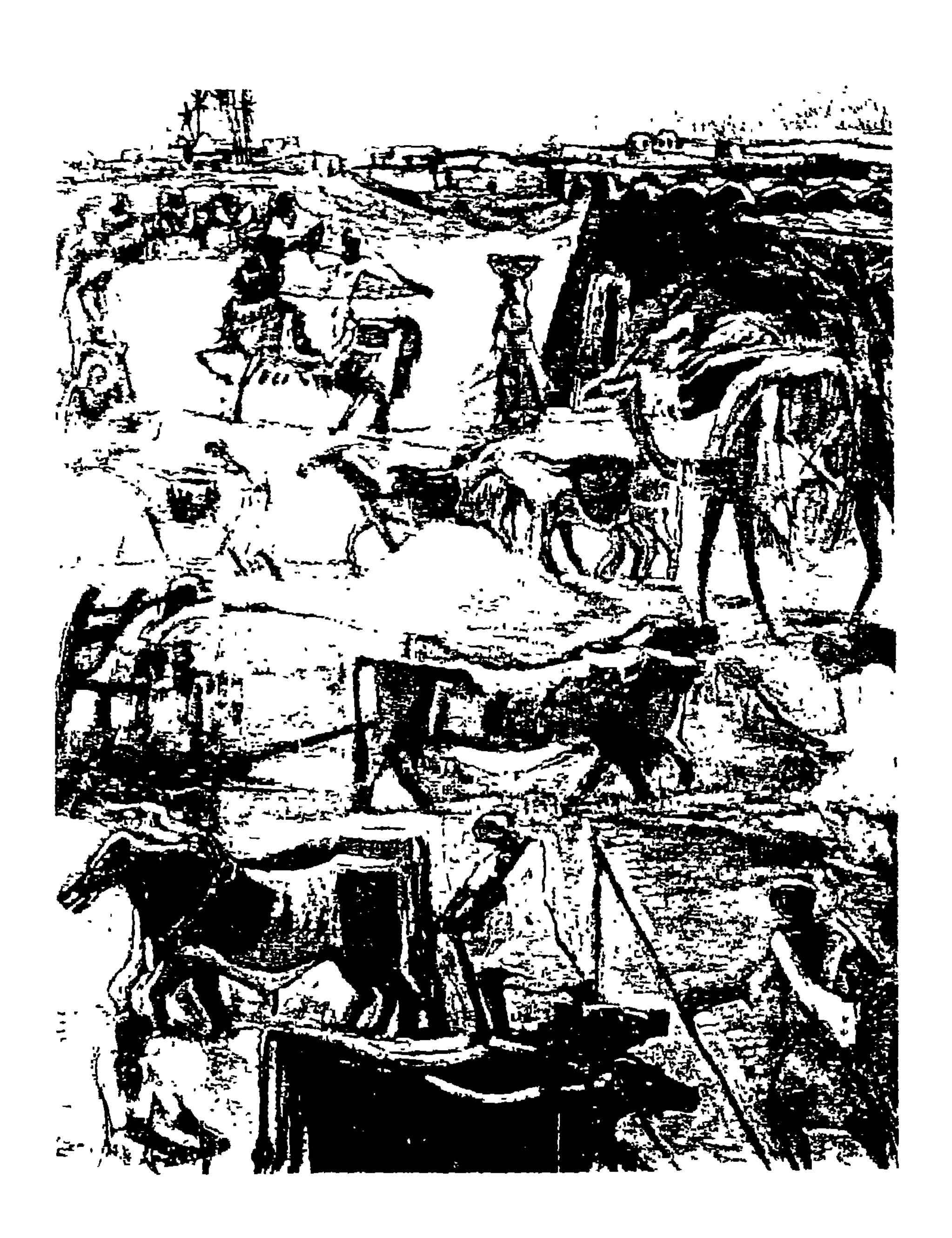
شكل رقم (٣٠)



شكل رقم (٣١)



شكل رقم (٣٢)



شكل رقم (٣٣)



شكل رقم (٣٤)

الفصل الثانى

المنظر الطبيعى في أعمال بعض فنانى الجيل الوسيط " التقليديون "

– تمهيد :

لقد نشأت فى مصر بين (جيل الرعيل الأول) والمسمى بجيل الرواد أمثال (أحمد صبرى ، ويوسف كامل ، ، ومحمود سعيد ، وراغب عياد ، ومحمد ناجى) ، وهم الجيل الذى حمل على عاتقه تمصير وإبراز ملامح الشخصية المصرية وتحديد هويتها ، فى إقتدار وعزيمة وسط ظلمات التاريخ وميراث ثقيل محمل بكل أنوع التبعية للغرب وللأسر المالكة القادمة لنا من إسطانبول ، التى تؤمن إيمان كامل آنذاك بأن كل ما هو أوربى فهو واحد من مظاهر التحضر والأبهة وإستكمال الديكور ، ووسط كل ذلك بدأت تمهد تلك الكوكبة القليلة لميلاد فن مصرى أصيل ينبع من مشاعر قضايهم ويسجل حياتهم الحقيقية .

وبين جيل (الجماعات الفنية) فى آخر الثلاثينات وخلال الأربعينات من شباب الفنانين التى كان يجمعها جميعاً فكرة التمرد ، والثورة على الاساليب الأكاديمية التى تسود كلاً من المناهج الدراسية والممارسات الفنية فى تلك الفترة ، بحثاً عن شكل فنى مغاير ، له المقدرة على إحتواء ما حفلت به فترة الاربعينات من مضامين إجتماعية وسياسية وثقافية جديدة وهى المتمثلة فى تشكيل الجماعات الفنية المختلفة مثل (جماعة الفن والحرية ، وجماعة الفن المعاصر ، وجماعة الفن الحديث وهى نفسها الفترة التى ذكرها الدكتور لويس عوض) أن المجتمع المصرى فى تلك الفترة .... فترة الاربعينات ، وفى أعقاب توقيع معاهدة ١٩٣٦ وظروف الحرب العالمية الثانية ، وبروز المتناقضات الإجتماعية على السطح وتكشف الصدع بين صور الحياة ومضمونها ، وإنفصال الحكومة عن الشعب ، وغدا الأدب والفن شكلاً بلا مضمون ، وإنفصلت قوالب الفن عن محتواها ، بهذا الإنفصال بدأت فترة المخاض العظيم ، وكانت غاية الغايات فى هذا الاختمار الجديد هى تجديد صورة الحياة وهيكلها ، النظم والقوانين والأدب والفن بما يتمشى مع مضمونها الجديد .

وبين هذين الجيلين (جيل الرعيل الأول) و (جيل الجماعات الفنية) يأتى (الجيل الوسيط) كما يسميه الاستاذ (بدر الدين أبو غازى) الذى يذكر أن معظم فنانيه من

خريجى مدرسة الفنون الجميلة العليا ، الذين كانوا موزعين بين مؤثرات جيل (الرعيل الأول) وبين الدراسات الاكاديمية التى تلقوها خارج مصر ، ويستخدم (بدر الدين أبو غازى) لفظ الجيل الوسيط بقصد التحديد الزمنى والتسلسل التاريخى ، إلا أنه وفى حقيقة الأمر يعتبر ذلك الجيل جيل الإعتدال والوسطية ، فهو الجيل الذى مشى على طريق ممهد ، شقه لهم بعناء ومثابرة جيل الرواد ، فبعض إبناء هذا الجيل الوسيط هم الامتداد الزمنى والغنى لاساتذتهم ومعلميهم من جيل وفنانى الرعيل الأول ومنهم على سبيل المثال (حسين بيكار) و (كامل مصطفى) و (عبدالعزيز درويش) ، و (حسنى البنانى) و (سعد الجرجاوى) و (صلاح طاهر) وكثيرون منهم ومن هذا الجيل الوسيط ننتخب ثلاثة من مصورى المنظر الطبيعى فى مصر وهم (كامل مصطفى ، حسنى البنانى ، محمد صبرى) والثلاثة يشتركون فى تناولهم فن المنظر كهدف لذاته ، فضلاً عن إشتراكهم فى تناولـه بنزعة تأثيرية ، على إختلاف مذاق كل منهم فى طريقة أداءه وخامته المستخدمة ومفهومه فى معالجة ما يراه وينتخبه من الطبيعة ، (فكامل مصطفى) التأثيرى النزعة المتأنى فى تناول منظره الخلوى والبحرى من الطبيعة له مذاق ، و (حسنى البنانى) الذى أفنى حياته بسجل فى إقتدار حوارى وأذقة القاهرة له مذاق تختلف ومعالجه تختلف عن كامل مصطفى ، وذاك محمد صبرى بلوحاته الطباشيرية يسلك مسلك آخر بطريقة تعامله مع حدة الخطوط وطواعية خامة الباستيل الهشه يديه ليسنج لنا لوحات قوية ورصينة ، والثلاثة تجمعهم فكرة التغنى ومغازلة الطبيعة فى مصر برقة وعذوبه .

كامل مصطفى (١٩١٧ - ١٩٨٢)

كامل مصطفى .. رسام البحر والوجود ، الفنان كـامل مصطفى هـو أحد رواد الحركة الفنية فى الأسـكندرية (١٩١٧-١٩٨٢) . ولمدينـة الأسـكندرية تـأثير وتضـح على لوحاتـه وأسلوبه فى الرسم ، ويجمع عشاق فن كـامل مصطفـى علـى أن لوحاتـه عن البحر والصيادين وجو الاسكندرية هى أجمل أعماله كلهـا ... ، وعلينـا أن نتذكـر أن مدينـة الاسكندرية كانت مختلفة تماماً فى فترة ما بين الحربين العالميتين (١٩١٨ – ١٩٣٩) عنها الآن ، وكانت الحركة كالفنية فى بدايتها محدودة وتعتمد على محبـى الفن من المتيسرين الذين يمثلون صفوة المجتمع المصرى المثقف ، ولذلك كـان لابـد لمن يسير فى طريق الفن أن يكون ذا موهبة حقيقية ، وكان محبى الفنـون لا ينقلـون أموالـهم على أنصاف الموهوبين .. فى هذه الفترة ظهرت موهبة كامل مصطفى الـذى يعتبر من الجيل الثانى فى الحركة الفنية المصرية ، فقد دروس وتعلم على يدى الجيل الأول ، ومحمود سعيد الفنان الرائد هو الذى وجه الشاب كـامل مصطفـى الـى طريـق الفن ، وعندمـا سـافر كـامل مصطفـى الـى القـاهرة لأول مـرة عـام ١٩٣٦ ليلتحـق بمدرسة الفنون الجميلة العليا كان يحمل رسالة من الفنـان محمـود سـعيد الـى الفنـان يوسف كامل ، وكان وقتهـا أسـتاذا لفن التصويـر الزيتـى بمدرسـة الفنـون الجميلـة ، وخلال دراسته بالقاهرة تولى السكندرى (محمد نـاجى) منصب مدير مدرسـة الفنـون الجميلـة العليا وكـان أول عميد مصـرى لهـا بعد تنحيـة رئيسـها الإيطـالى كـاميللو اينوشينتى ، وذلك فى مرحلة تمصير الوظـائف الفنيـة. وتتلمـذ كـامل مصطفـى كعلـى يدى الفنـانين يوسف كامل وأحمد صبرى ، فتعلم مـن الأول الاسلوب التـأثرى ورسـم المنـاظر الطبيعيـة وتعلم مـن الثـانى الاسـلوب الكلاسيكى ورسـم الاشـخاص وملامـح الوجوه ، وعين عقب تخرجه نعيداً بمدرسة الفنون الجميلة عام ١٩٤١ ثم سافر الـى ايطاليا عام ١٩٤٦ حيث قضى أربع سنوات فى أكاديمية الفنون الجميلـة فـى رومـا ، درس التصوير الزيتى بالإضافة الى فن التصويـر الزخرفـى ، كمـا حصـل علـى دبلـوم ترميـم اللوحـات الزيتيـة ، وعـاد مـن رومـا ١٩٥٠ ، وعيـن بعد عودتـه مدرسـا لفـن التصوير بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة عام ١٩٥٨ عندما أنشئت كلية الفنون الجميلة

بالأسكندرية فأنتقل ليعمل استاذاً ورئيساً لقسم التصوير بها ، وفى عام ١٩٦٩ تولى منصب عميد الفنون الجميلة بالأسكندرية بعد مؤسسها الفنان أحمد عثمان ، وإستمر كامل مصطفى فى هذا المنصب حتى تقاعده عام ١٩٧٧ ، ليعمل استاذاً غير متفرغ حتى وفاته ، وتمثل أعمال الفنان إستمراراً للمدرسة التأثيرية فى فن التصوير الزيتى بعد أن أتخذت نويا مصرية ، وعبرت موضوعات من صميم البيئة والحياة فى الاسكندرية ، وقد رسم العديد من اللوحات التى تسجل أحداثاً تاريخية وشارك بها فى المتاحف الوطنية ، مثل متحف بورسعيد ، ومتحف أبن لقمان بالمنصورة والمتحف البحرى بالأسكندرية (وهو مغلق الآن) ومتحف مصطفى كامل بالقلعة ، كما توجد مقتنيات من أعماله بمتحف الفن الحديث بالقاهرة ومتحف الفنون الجميلة بالأسكندرية (متحف حسين صبحى) ولدى وزارة الخارجية وفى المجموعات الخاصة بمصر والخارج ، ولقد أستطاع كامل مصطفى أن يربى أجيالاً من الفنانين لفنها مباجىء الأستقىلال الفنى والشخصية المنفردة ، ولم يفرض عليها أسلوبه الفنى ، إنما كان (رحمه الله) يتذوق كل المدارس الفنية القديمة والحديثة .. وتلقى أعماله رواجاً شديداً متزايداً من أصحاب المجموعات الخاصة ومحبى الفنون فى مصر وخارجها [١].

كان (كامل مصطفى) نموذجاً للألتزام والوفاء لأسلوبه الذى تميز به منذ أن أمسك الفرشاه ... وكان رغم سعة أفقه وتقبله لكل جديد لم تجرفه التيارات العابرة ، بل ظل ملتزماً بطابعه المعتدل طوال حياته ، لهذا كان قريباً الى كل عقل وقلب ... وخاصة لما يتمتع به فنه وأسلوبه من خفه الظل والشفافية التى هى إنعكاس لشخصيته المرحة دائماً ، الضحوكة دائماً ، المتفائلة دائماً ، المرحبة دائماً !!) [٢]

بدأت علاقة (كامل مصطفى) بالنسة بالفن فى عام ١٩٣٦ ، حينما كان شاباً يافعاً أخذه والده من يده متوجهاً الى أحد رجال القضاء بالأسكندرية بحثاً عن عمل له بأحد المحاكم ، كان الشاب يحمل معه غلالة من الاوراق عليها رسومات من أعماله ،

---

[١] قاموس الفنانين – د./ صبحى الشارونى تحت الطبع – ص ١٠٤ .
[٢] كلمة للفنان حسين بيكار كتبت فى كتالوج المعرض للفنان (كامل مصطفى) بعد وفاته .

وما أن رأى مضيفهما تلك الأعمال حتى نصح والده بأن يلحقه للدراسة بكلية (الفنون الجميلة بالقاهرة) حيث مكانة الصحيح ، وكان ذلك المستشار هو بذاته الفنان الكبير (محمود سعيد) حيث أعطى الاب خطاب موجه الى صديقه الفنان (يوسف كامل) ليرعى ذلك الشاب لما رآه فى أعماله من إبداع وتنبؤ بموهبه ستكون لها شأن فى عالم الفن التشكيلى .

وقد كان ألتحق (كامل مصطفى) بكلية الفنون الجميلة سنة ١٩٣٦ وبدأت الرحلة الفنية ، فكان الطالب المتفوق الذى تخرج عام ١٩٤٠ ، وعين معيداً بالكلية وعمل بها خمس سنوات .

ثم أتيح له السفر لدراسة فن التصوير فى أكاديمية الفنون الجميلة (بروما) . وهناك تتلمذ على يدى فنانين شهيران ، وهما الفنان (كارلو سيفيرو) مصور المناظر الطبيعية آنذاك ، وثانيهما الفنان (دانتى ريشى) مصور الصور الشخصية ، وتتضح آثار هذه الدراسة فى أعماله المبكرة من حياته الفنية فكان يميل فى أعماله الى إستعمال المساحات اللونية العريضة البسيطة التى تكاد تخلو من لمسات الفرشاه المحملة بعجينة اللون السميكه ، والتى كانت تميز أعمال الفنانين التأثيرين بشكل عام ، وكانت تلك اللوحات مفعمة بالرقة والعذوبة .

وعلى الرغم من وجود (كامل مصطفى) فى قلب الحركة الفنية فى أوربا رغم محاولته لتجاوز حدود الدراسة الأكاديمية والتأثيرية ، وبحثاً عن الخروج عن المألوف بإستعمال حرية التغيير والتحوير فى الالوان والخطوط والأبتعاد عن تصوير الواقع الذى يراه ، إلا أنه سرعان ما أرتد عن ذلك ، لان طبيعته وتكوينه النفسى والفكرى تتنافى مع معطيات هذا الفكر ، وهذه المعالجات المتمردة على القواعد والأصول المرعية فى الفن .

سهولة التناول :

كان (كامل مصطفى) يؤمن بأن الفن سهولة ويسر ، وليس معاناه ومجاهدة ومن هنا يتضح لنا أسلوبه فى تناول موضوعاته وكذلك تكوينه النفسى فى تعامله مع مفردات أشكاله التى يصوغها فى العمل ، وهو ما يحدد إنتمائه منذ فترة باكرة من

حياته الفنية الى تعاليم إستاذه (يوسف كامل) الذى صادف أسلوبه التأثيرى هوىً فى نفسه ، بكل ما يعنيه ذلك الأسلوب من إرتباط عضوى بالطبيعة ، يتغنى بجمالها ويعبر عنها بشكل مباشر تنعكس عليه فى بساطة نفسه وحياتها .

المنظر وطبيعته عند الفنان :

من إستقراء أعمال الفنان (كامل مصطفى) على مر تاريخه الفنى العظيم نجد أن المنظر يشكل القاسم المشترك الأعظم فى أعماله ، بالإضافة الى تناوله لبعض لوحات تمثل الصورة الشخصية ، ولكن ما يهمنا هنا فى هذا البحث هو المنظر الطبيعى عند الفنان .

يعتبر (كامل مصطفى) من المصنفين فى تصوير المنظر الخلوى ، والمنظر البحرى معاً ، وتنقسم أعمال الفنان الى مرحلتين زمنيتين ترتبط كل مرحلة منها بطبيعة المكان .

المرحلة الأولى :

تناوله المنظر الخلوى فى الريف بضواحى القاهرة ، وخاصة بضاحية المطرية ، حيث التقى هناك بزوجته أبنه الفنان الكبير وأستاذه (يوسف كامل) وبحكم المصاهرة وقربه من أستاذه فقد ظل متأثراً بأسلوبه بعض الشيىء ، حيث تناول فى لوحاته مناظر للحقول والقرى ، وحياة الفلاحين وتواجدهم بالأسواق ، وكعادة فنان المنظر الخلوى فإن المساحة عنده تكون عبارة عن مستطيل أفقى ، يجعل له إمتداد خارج نطاق إطار اللوحة ، وتتميز أعمال الفنان فى هذه المرحلة ببساطة التكوين ، وبساطة ورقة المسة أيضاً ، ففى الشكل رقم (٣٥) يتناول الفنان جانب من سوق يلعب البناء المعمارى دوراً أساسياً فى تكوينه وتتناثر مجموعات بشرية تمثل دوراً ثانوياً فى الصورة ، أو شكل هامشى ، واللمسة تأثيرية النزعة حانيه ، فهو يجعل مساحات الضوء فى العمل مضيئة متوهجة بلون الشمس شأنه فى ذلك شأن كل التأثرين والظلال عند ألوانها رماديه ، تتخللها لمسات رمادية من (الأزرق الزهرى) وبشكل عام تجد أن كل العناصر ، تتآلف فيما بينها فى رقة وعذوبه ، فإرتباط الإنسان بالأشكال من حوله إرتباط عضوى متكامل وضرورى رغم صغر حجمه

بالنسبة للصورة ، والافق عنده يكاد يكون مساحة واحدة من لون رمادى فى وضح النهار يتدرج فى سهولة ويسر من الغامق فى أعلا الصورة حتى الفاتح عند ملامسته لأطراف الأشكال داخل اللوحة من بيوت وأشجار وخلافه ، واللمسة هنا بشكل عام متأنيه مدروسة وحزره ، فالأشكال على حقيقتها ونسبها فى الطبيعة دون تحريف فى المنظور أو المبالغة ، وكذلك دون وجود لمسة جريئة محملة بسمك لون فاللوحة تأتى كأنها منمنمات لونيه على غرار تنقيطيه (سوراه) تلك هى الفترة التى مكثها (كامل مصطفى) بالقاهرة لم يشغله تسجيل المنظر المدينى بأذقة وحوارى القاهرة قدر ما شغله تلك المناظر الخلوية ، وللحقول وحياة الفلاحين .

المرحلة الثانية :

كانت الاسكندرية هى مسرح أحداث تلك الفترة الزمنية ، حين إنشئت بها فرع جديد (لكلية الفنون الجميلة) ، ورشح هو ليكون أول رئيس لقسم التصوير بها سنة ١٩٥٧ ثم بعد ذلك عميداً لها ، و (الاسكندرية) هى مسقط رأسه عاد اليها بعد فترة غياب وإنقطاع ، وهنا تتجلى وتظهر أنضج أعمال (كامل مصطفى) فقد كان مستغرقاً ومصوراً لبحرها وشواطئها معايشاً حياة الصيادين ناسجاً معهم شباكهم على لوحاته ، صانعاً معهم قواربهم وكانت أعماله بالأسكندرية (هى أنضج مراحل إبداعه فى المنظر حيث أرتقت الالوان وأبتعدت عن الالوان الكابية ، من خلال الدراسة الاكاديمية ، وبدت ألوانه وكأنها تمتثل قبل وضعها على سطح اللوحة ، وإزادات لمسافة صفاء ونضاره) .

فى هذه المرحلة كانت عناصر الطبيعة فى أعماله تتآلف دون أحزان تتناجى فى عزوبة ورقة ، تحمل بين ثناياها جمال اللون وصفائه ورقة اللمسة الحانية فى لون تأثيرى محافظ على وجود لمسة الفرشاه فى أسلوب أكاديمى ، يصوغه فى غلاله تأثيرية ففى الشكل رقم (٣٦) فالشباك تشكل إيقاع عظيم فى يمين الصورة تغلق التصميم من جهة اليمين وتشكل مساحة لونيه لها حضور فى مقدمة الصورة ، وتتنازع بالشكل فى تقابل بين الضوء والظلال وعلى البعد يمتد الافق فى ألوان رمادية خافتة ، تشكل عمق بعيد فى الصورة وهو منظور لونى محسوب بدقة وفى

بعده الصحيح ، فالصورة فى (المنظر البحرى) عنده تتمثل فى شكل قريب وظل داكن بأسفل الصورة ، يربطها ويجعلها ثابتة على أرضية صحيحة .. وأشكال مضيئة فى الافق البعيد تحدث ذلك التوازن فى أغلب لوحاته عن البحر وتلعب الاشخاص دوراً هاماً فى شغل مساحات الفراغات وكأنها الإيقاع الذى يضبط به توازن الصورة ، ووجود الأشخاص بغير إفتعال فكلاً فى موقعه ونسبته الصحيحة وهو ما يشكل مشكلة لكثير من الفنانين المعاصرين الآن ، كيفية وضع الاشخاص فى الصورة بنسبها الصحيحة مما يدفعهم فى بعض الاحيان الى الإستغناء عن وضعها ، ولكن الأمر عند (كامل مصطفى) يتم بأستاذية وإقتدار شديدان فالفن عنده يقوم على إحساسه المباشر بموضوعه ، وتناوله من زاويته الجمالية الخالصة ويتسق ذلك مع بنيته الفنية التى تقوده الى التكوين واللون والأضواء والظلال وفقاً لتأثيره اللحظى بموضوعه)[١]

وينبغى هنا أن ننوه عن جزء هام من أعمال (كامل مصطفى) وهو تناوله (للمنظر التاريخى) فهو الذى إمتلأت المتاحف القومية بالعديد من أعماله التى يصور فيها مواقع بحرية أو تاريخية ، وعلى أحجام كبيرة نفذت بألوان الزيت ، ففى المتاحف الوطنيه (ببورسعيد ، المنصور) والمتحف البحرى بالأسكندرية يتناول المنظر التاريخى بحرية وإقتدار ، فيأتى تصميمه للمنظر من وحى خياله وإبداعه وهنا تكمن مقدرته على الإبداع الحقيقى حيث يتشكل المنظر بالكامل من مخيلته دون إرتباط حقيقى بالطبيعة وإن كان فهى هنا مثيراً ودليل فقط فى أعماله ، ويصوغ (المنظر التاريخى) بأسلوبه التأثيرى المتميز .

وحينما يتناول (كامل مصطفى) المنظر الطبيعى فهو لا يغمض عينيه عن الأشياء من حوله التى يستجلبها بالحذف أو بالإضافة ، وهو بذلك قد أخضع قانون المنظر الطبيعى ، الى قانون الإبداع الجمالى ، بحذف القبيح وغير الضرورى ، وإضافة وإنتخاب الجميل ، وتلك هى الإضافة الى منطق الجمال والإبداع الفنى .

ويتلاقى المنظر الطبيعى عند (كامل مصطفى) فى علاقة شجية بين المياه والشطآن وبينهما الإنسان – صياداً كان أم فلاحاً أو طفالاً أو أشرعة أو سفناً أو بيوتاً

---

[١] دراسة مقدمة فى دار الهلال – أغسطس ١٩٩٤ للدكتور محمد سالم .

وجميعها قد خلق جواً من التآلف والآلفة وذلك بتصرفه الفنى الجميل فى أداء (هارمونى) بين هذه العناصر المتفرقة .

محمد صبرى

ولد فى القاهرة فى ٢١ ديسمبر ١٩٧١ .

وهو واحد من رواد المدرسة التأثيرية فى مصر ، لكنه أبتعد الى حد ما عن ألوان الزيت والجواش كوسيلة للتعبير ، وأستخدم مادة (الباستيل) للتعبير عن هذه المناظر التى تشيع البهجة فى النفوس ، عرف طريقه وأمكانياته وكرس جهده للعمل المتواصل باحثاً متعمقاً فى (المنظر الطبيعى) فقط تقريباً ، لم يلتفت الى كل التيارات الحديثة من تجريد وتحريف وما شابه ذلك بل ظل ابنا وفياً للمدرسة الأكاديمية يسجل ما يراه بدقه الملتزم بالطبيعة لكنه ليس (كالفوتوغرافيا) بل يضيف بعض التعديلات لطفيفة فى المنظور وإعادة التراكيب المعماريه داخل لوحاته (شكل رقم ٣٩) ، ويقول فى ذلك (أنه بالنسبة للأثر فهو ملتزم به ومحترم لشكله المعمارى تماماً لا أحرف فيه)[١] ، وكذلك وهو المنتمى الى طراز (المنظر بالمدينة) فحمل على عاتقه تسجيل الحوارى والأزقة بالقاهرة القديمة وفى حرفية عالية وتمكن من أدواته وخاماته وعلى رأسها (الباستيل) الذى هو لين سهل على الرغم من صعوبة إستخدامه كخامه بين يديه وفى حوار معه عن بدايته التى كانت سنة ١٩٣٦ بالقاهرة حيث يقول حين أستضاف رئيس مجلس الشيوخ ورئيس جمعية الفنون الجميلة عاشق الفنون التشكيلية (محمد محمود خليل باشا) آنذاك معرض عن (الباستيل) لفنان أنجليزى لا أذكر أسمه ... ومن هنا بدأت الاندهاشة الكبرى وإنبهارى بمادة (الباستيل) ، وظللت على مدى سنوات طويلة من العمل فى صبر وصمت أحاول مع تلك المادة الى أن أطلعتنى على أسرارها ، وظلت رفيقة حياتى الأولى ، تهامسنى وتلاطفنى وأخذت أتحاور معها طول عمرى ....)[٢] ، وحين يتحدث عن مناظرة فى الحارة المصرية أعود بذهنى الى تلك الفترة الزمنية مع الإستشراق فى مصر ولوحات أولئك المستشرقين فقد كانوا يسجلون الحارة المصرية تسجيل خارجى أو قل أنه الامساك بمظاهر الاشياء على السطوح دون الخوض فى غمار وأصالة الشرق بكل مفرداته

---

[١] من حوار الباحث مع الفنان بمرسمه .

[٢] من حوار الباحث مع الفنان بمرسمه .

الانسانية والحياتية فبادرته بالسؤال عن فترة رسومه فى الحوارى والأزقة فى الاندلس والمغرب وهل كنت تسجل تلك المناظر من الخارج فقط دون المعايشة لواقعها فأجابنى على الفور (بأنه حينما كان يسجل الحارة فى أسبانيا أو المغرب يكون متعايشها مع المنظر بكل روائحه وجدرانه مندمجاً مع أحداثه ومفرداته ، أمتلكه ويمتلكنى ..... وهكذا قال عنه النقاد الأجانب ، (أنه حينما يسجل المنظر فى أسبانيا فكأنه أسبانى تماماً) ، ولكن المنظر عنده فى القاهرة مختلف الروح عنه فى أسبانيا ، فهو وليد البيئة المصرية ، بين ثنايا جلده وفى نخاع عظامه بينما المنظر الاوربى عنده تسجيل للسطوح وليس تسجيل تعبيرى مثل المنظر بالحارة المصرية (شكل رقم ٤٠) على الرغم من كلاهما يشع بالجمال اللونى والقدرة التكنيكية .

ومن الملاحظ أن المنظر بصفة عامة يبدأ عند محمد صبرى بالأرض ويترك فى مقدمة المنظر من أسفل مساحة من الفراغ فى الأرض لا يشغلها تقريباً بشىء يذكر كأنما يهيى المشاهد للدخول لعالمه من خلال فترة صمت وفراغ ليهيىء نفسه لذلك الإيقاع (السيمفونى) لتراكيب الأشياء والأشكال ، ومن الملفت للنظر فى لوحاته بأنه يضع بقعة (ساخنة) فى منتصف الصورة تقريباً لتجذب العين الى الداخل وبعدها تنسحب عين المشاهد على باقى الأشكال المعمارية فى العمل وهو حريص على أن يشغل المنظر عنده بمجموعات من البشر حيث يقول أنها تعطى المشاهد رؤية الحركة والحيوية داخل الصوره وهو يعيب على بعض من سجلوا المنظر الطبيعى بدون أشخاص أنهم عاجزرون عن تسجيل نسب الاشخاص بالنسبة للبناء المعمارى فى اللوحة !! وحين يتحدث (محمد صبرى) عن تكنيك العمل بألوان (الباستيل) يقول (أننى أستخدم أصابع الفحم فى التحضير ورسم المنظر فى خطوط خفيفة لان الفحم النباتى ينتمى الى الفصيلة الطباشرية يندمج معها بينما الخطوط بالرصاص لا تندمج مع ألوان (الباستيل) وكذلك أن ألوان الباستيل ألوان شفافة (أى ليس لها قوة تغطيه عاليه) ويضع اللمسة ولا يعيد تركيب لمسة أخرى عليها أى أن الورق الرمادى الذى

يعتبره لوناً محايداً وهو القاسم الاعظم المشترك فى كل لوحاته يستقبل اللمسة الطباشرية لمرة واحدة(*) .

والفنان لا يستخدم تراكيب الالوان فوق بعضها لان هذا يفقدها بريقها ، ولا يستخدم (صبرى) أى مثبتات للباستيل بعد الانتهاء من لوحاته . وبالرغم من هذا فهو ثابت فالورقة متشبعة بتلك اللمسة لمرة واحدة فإن حاول أن يضيف عليها أكثر تفقدها درجة التشبع تلك وتلفظ كل ما هو أكثر من ذلك ، والتفسير التكنيكى لذلك أنه يستخدم باستيل (رامبرانت) وهو (دهنى) الى حدٍ ما يماثل لمسة الزيت أو الجواش يتعلق بسطح الورقة (الخشنة) ولا يغادرها إلا ما زاد عن الحد ، وهذا النوع من الباستيل يتم تركيبه من عجائن فائقة النعومة بحيث يعطى ذلك الملمس الأملس (الدهنى) البراق على السطح دون أن يكون له قوة تغطية عالية اللهم إلا المادة الملونة العالقة بهذا الوسيط فتأتى اللمسة براقة شديدة الحيوية ، ولا يمنع ذلك أن الفنان يمتلك المهارة وصنعة عالية ، ينفذها بإقتدار وحيوية ، وحينما سألت الفنان (محمد صبرى) عن أفضل الاوقات التى يستطيع أن يرى المنظر فيها بشكل (نموذجى) ؟ فأجابنى بأنه قبل أن تنتصف الشمس فى السماء كوقت الظهيرة من التاسعة صباحاً أو بعد الظهيرة حتى تكون الشمس جانبية أما شروقاً أو غروباً كى تظهر تفاصيل عديدة فى المنظر ، من ظلال ومساحات ضوء .

واذا قلنا أن أعمال محمد صبرى تنتمى الى (المدرسة التأثيرية) وفقط فإن ذلك الامر يكون ليس بالدقة الكافية فمن المعروف عن المدرسة (التأثيرية) أنها تهمل الخط وتهتم باللون فى صنع الأشكال ولكن الخط فى أعمال (محمد صبرى) له كيان وحضور ضرورى فى أشكاله فضلاً عن أن (محمد صبرى) لا يبحث عن اللون التأثيرى بشكله العلمى ولكنه يسجل لحظة سقوط الضوء على الاشكال المعمارية وتتنوع أشكاله بين الضوء والظل ، ونجد هذا الامر واضحاً فى المنظر الطبيعى بالمدرسة الإيطالية ، أو فى المدرسة (الرومانسية) ، ويقول عن نفسه أنه بعد تلك الفترة الطويلة يعتبر نفسه فنان (غير منتمى) بل هو منتمى لذاته يسجل ما يحسه

(*) من حوار الباحث مع الفنان بمرسمه .

ويعرفه ببصره وبصيرته ، من خلال خامة ألوان الباستيل وقليل من ألوان الزيت التى حقق معها وبها نجاحاً ملحوظاً فى عالم المنظر الطبيعى ، بحيوية وإقتدار وتفرد لم يسبقه فيه أحد وهو المسجل ضمن الألف شخصية المميزة فى العالم فى موسوعة (دائرة المعارف الامريكية) ، وكذلك (دائرة المعارف الاسبانية) . أنه بحق واحد ممن عشقوا وأندمجوا بالطبيعة إندماجاً لا تفرق بين أحدهم .

هـــــدايت

هدايت ، رسام ، لا يعرف أحد تاريخ مولده أو وفاته جميع لوحاته بالاوان المائية ونادراً ما تجد لوحة زيتية من رسمه .. وكان مشهوراً بهذا النوع من الرسم الذى أحبه وأخلص له ومعظم لوحاته تصور مناظر خلوية ، وهى تنتشر فى بيوت محبى فنى وهواية الاقتناء يفخرون بما تضمه مجموعاتهم من لوحاته ، كان يعيش من فنه كفنان محترف درس الفن فى تركيا وجاء الى مصر قبل بداية الحرب العالمية الاولى (الحرب العظمى ١٩١٤) فإعتقله الانجليز حتى سنة ١٩١٩ لقى تشجيعاً أدبياً ومادياً من أحد المحبين للفن وهو آرمنى وشارك فى معارض صالون القاهرة التى أقامتها جمعية محبى الفنون الجميلة سنه ١٩٢٨ ، وقد كون (رابطة الفنانين المصرين) وكان مقرها فى مرسمه (١٣ش الانتكخانة) وكانت تضم كل من راغب عياد - رجب عزت - شعبان زكى - أحمد يوسف - عبدالفتاح سليمان ، أقام معرضاً للرابطة فى مرسمه عام ١٩٣٤ وكان يقيم معارضه الخاصة فى نفس المكان مرة كل عام وله لوحات فى عدد كبير من متاحف العالم وفى المجموعات الخاصة وقد أرتفع سعرها وذاد الطلب عليها فى السنوات العشر الاخيرة [1] .

وهو واحد من رواد فن الرسم بالالوان المائية (الاكوريل) على الرغم من أنه كان ينتمى الى أصول تركية ، إلا أنه عاش وأنصهر فى بوطقة الشخصية المصرية وتناول طبيعتها كواحد من المصرين أنفسهم ، رسم الطبيعة بمنطق العاشق المندمج مع الارض والمناخ.

عشق المنظر الطبيعى بكل روافده ، سجل الصحراء والوادى والنيل والاثار وكذلك الاذقة والطرقات فى قاهرة المعز لدين الله ، تناول العديد من المساجد والتكايا والاذبلة فى رسوم تتسم بالرقة والعذوبة ، وعلى الرغم من واقعيتها الشديدة فهو الفنان الاكاديمى المتمكن من مفردات صنعته ، أشتغل بخامة (الاكوريل) وهى واحدة من أصعب الخامات التى يتعامل معها الفنان فالخطأ فيها غير مردود .

---

[1] قاموس الفنانين المصريين د./ صبحى الشارونى - تحت الطبع - ص ٣٢ .

والمعلومات التى حاولت جمعها عنه قليلة جداً وقد جمعت السفارة التركية بعد وفاته الكثير من أعماله .

نهج الكثير من الفانين المصرين نهجه وطريقه أداءه أمثال (حبيب جورجى – وشفيق رزق سليمان – وبخيت فراج) .

كان الفنان هدايت يهتم كثيراً بدقة تسجيل التفاصيل من الطبيعة ورصد مفرداتها بعناية فجائت ألوانه التى جمعت بين جمال وإشراق الطبيعة فى مصر ، ولم يكن مصور أكاديمى بحت ولكنه كان يتصرف فى منظره بما يتفق وأحساسه الفنى من إعادة صياغة وترتيب مفردات منظره .

حسنى البنانى (١٩١٢ - ١٩٨٩)

هو واحد من الفنانين المصريين القلائل الذين كرسوا حياتهم لفن المنظر الطبيعى ، يجوب الحوارى والأزقة ، فى الخلاء ، وعلى ضفاف النيل يسجل بفرشاه يختال بألوانه على سطح التوال ، ليخرج لنا مناظر ذات نزعة تأثيرية .

ولد حسن البنانى عام ١٩١٢ وتوفى عام ١٩٨٩ يوم ٢٣ مايو ، ينتمى الى الجيل الثانى من فنانى مصر ... فقد تتلمذ على يدى الفنان الرائد (يوسف كامل) وربطت بينهما المصاهرة مع حب البيئة الشعبية والريفية ، وكان يتبع (التأثيرية) أسلوباً للوحاته .... كان من أغزر الفنانين إنتاجاً ، فقد رسم أكثر من ٢٥٠٠ لوحة زيتية تنتشر معظمها فى بيوت عشاق فنه وسفارات مصر بالخارج ومتاحف القاهرة والأسكندرية .

لوحاته تتناول المناظر الريفية والأحياء الشعبية ، وقد أهتم برسم مساجد القاهرة القديمة فى لوحات تسجل جانباً من الحياة المعاصرة حول هذا المسجد .

درس التصوير الزيتى بمدرسة الفنون الجميلة العليا وتخرج عام ١٩٣٧ . ثم حصل على شهادة الأهلية لتدريس الرسم وعمل مدرساً للرسم بالمدارس الإبتدائية ، ثم أستقال ليسافر الى إيطاليا لمدة عامين على نفقته لإستكمال دراسته ، وفى روما حصل على دبلوم أكاديمية الفنون الجميلة عام ١٩٤٠ ، عاد الى مصر ليعمل رساماً للستائر المسرحية بدار الاوبرا حتى عام ١٩٤٥ ثم تولى منصب أمين متحف الطب الشرعى بكلية الطب جامعة القاهرة .

عين مدرساً لفن التصوير الزيتى بالكلية الملكية للفنون الجميلة عام ١٩٥٠ ، ثم تولى رئاسة قسم الدراسات الحرة بها عام ١٩٥٦ ، ثم أصبح رئيساً لقسم التصوير بالكلية عام ١٩٦٥ حتى إحالته الى التقاعد .

قام برسم المناظر الخلفية لأكثر من ٤٠٠ فيلم سينمائى مصرى ، ومساحات ضخمه من الفرسك (الرسم الحائطى) وفاز فى عديد من المسابقات لهذا النوع من الفن ... وتشاهد لوحاته الحائطية بمحطات السكة الحديد ببور سعيد ، وحلوان ،

وخلف منصة الاستعراضات بمدينة نصر ، وفى مجمع التليفونات بالعتبة فى القاهرة .(*)

حصل على جائزة شرفية من معرض المناظر بواشطن عام ١٩٤٨ ، وكان عضوا بلجنة الفنون التشكيلية بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بمصر حتى إلغائه ، وأقام ثلاث معارض خاصة كما شارك فى المعارض الجماعية بمصر والخارج على مدى أربعين عاماً .

حصل عام ١٩٨٧ على نوط الامتياز من الطبقة الاولى بمناسبة العيد الماسى لكلية الفنون الجميلة بالقاهرة (١٩٠٨ - ١٩٨٣) .

وحسنى البنانى هو واحد من جيل الرعيل الثانى ، حمل الراية من (صهرة) وأستاذه (يوسف كامل) فبعد رحلة البحث عن ماهية (الشخصية المصرية) التى حملها جيل (الرعيل الاول) ، ومحاولة تثبيتها ومعرفة دلائلها ، جاء جيل الرعيل الثانى وهو أكثر ثباتا ، بعد أن وضحت معالم الطريق أمامهم ، فجاءت أعمال (حسنى البنانى) متأملاً فى التراث مقصراً أعماله على تناول المنظر الطبيعى وقليل من فن (البورتريه) ، شأنه فى ذلك شأن الكثير من أنتهجوا ذلك الطريقة وعبر عنه ذلك بمذاق تأثيرى قبل وبعد رحلته الى إيطاليا التى قام بها لمدة عامين لدراسة فن التصوير سنة ١٩٣٨ .

وكانت أعمال البنانى فى مجموعة لوحات أنجزها قبل بعثته الخاصة الى ايطاليا ، أكثر تعبيرا ، وأقل صخبا من حيث تناوله معالجة اللون ، فاللون أكثر نضجاً وأكثر إندماجاً وشاعرية وهارمونى فى لوحاته التى أنجزها قبل سفره ، ففى لوحاته فى تلك الفترة (شكل رقم ٤٣) نجد اللون أقل سخونة وغير مباشرة ، تتقارب درجات الالون فى تجانس ورقة تسمح بالتأمل المتأنى دون الانبهار الاخذ سخونة وتضاد الالوان .

(*) (قاموس الفنانين فى مصر) للدكتور صبحى الشارونى (تحت الطبع) ص : ١٣

رحلته الى إيطاليا :

ذهب الى إيطاليا على نفقته الخاصة ، ليجاور التأثريين عن قرب ، وكما نصحه أستاذه (يوسف كامل) بذلك تأمل لوحات (الوحشيين والانطباعيين) ، وعاد الى مصر منتهجاً أسلوباً متفرداً لتسجيل المنظر لم يدانيه فيه أحد من أقرانه من المصورين المصريين ، وعلى الرغم من أنه كان أمتداد لمدرسة (يوسف كامل) من حيث الاحساس بلمسة الفرشاه وحيويتها ، وجرأة إستخدام اللون وتعدد درجاته . فكان (البنانى) يكاد يستخدم ألوان البالته بالكامل من البارد الى الساخن فى كل أعماله إلا أنه كان متمكن من أدواته بحذق ، يعرف قواعد التشكيل المدرسى بإقتدار ، فالبعد اللونى فى لوحاته له حضور ، فالأشياء البعيدة تكاد تتلاشى لونيا مع ألوان الافق لاحساس المشاهد بعمق المسافة (شكل رقم ٤٤) والمنظور لديه (مبالغ) فيه كأنه منظور مسرحى غير واقعى أو هندسى فهو بذلك يكسب الشكل لديه جمالا وحركة وحيوية .

ومبالغة (البنانى) فى رسم المنظور فى لوحاته يرجع لتأثره بالفترة التى عمل بها كرسام لخلفيات المناظر فى السينما والمسرح ، فقد تركت فى نفسه ذلك الأثر الذى يرى فيه الأشكال المعمارية بأسلوب المنظور المسرحى أو قل المنظور الفنى .

وفى لوحات (حسنى البنانى) يتحول البناء المعمارى الى أسلوب وروح الرسم التحضيرى (الاسكتش) (الشكل رقم ٤٥ ، ٤٦) فتتحول البيوت فى منظورها الى خطوط سريعة مبالغ فيها بعض الشىء تجعلها أقرب الى الحركة وليس الثبات وألوانه هنا معبرة بأحساس اللمسة الجريئة المتناغمة واللون الصافى فى المضيىء .

ويمثل الخط عنصر هام فى لوحات (البنانى) فهو الذى يحدد معالم الأشكال عنده ، فضلاً عن عفويته كأنه يرسم (أسكتش) ويتجلى ذلك فى لوحته (فى شكل رقم ٤٧) لحى من أحياء القلعة بالقاهرة وهى واحدة من أروع أعماله .

ويلعب العنصر البشرى فى المنظر عند (حسنى البنانى) ، دروأ أساسياً فى التكوين والبناء المعمارى فى اللوحة وهو جزء من كل لا إنفصال بينهما ولا إنفصام ويكاد لا يخلوا عمل من أعماله إلا وبه العديد من الاشخاص فهو يرى أن تواجد

الشخص الآدمى فى لوحاته ، يضفى عليها حسا (دراميا) وحيوية ضرورية فى أعماله ، فالأشخاص عنده تمثل نقطة حوار وترابط بين الشكل المعمارى وحركة الأشخاص فى اللوحة فهى مفتاح الموضوع ، ففى لوحة السوق تموج حركة الاشخاص حول موضوع البيع والشراء مؤكدة صلب وأساس الموضوع الذى يتناوله . وفى تصويره للأحياء الشعبية يتناول ذهاب وإياب الأشخاص فى اللوحة أيضاً مؤكداً القيمة المعمارية والعمق المنظورى وعلاقته بالشكل الآدمى فى الصورة .

(والبنانى) حينما يتناول التصميم فى مناظره الطبيعية يكون القطع عنده أفقياً بمعنى أنه يختار المستطيل الافقى ليرسم فيه مناظره ، وبداخل المستطيل الافقى نجد أن المنظر عنده صممه بشكل مفتوح من الطرفين ، أى أنه غالبا ما يسجل المنظر بشكل (بانورامى) غير مغلق من الأطراف ولكنه ممتد ومتسع ، ولا يلجأ الى تسجيل الأزقة الضيقة بدوربها المنغلقة ، ولعله هنا يطبق قاعدة المنظر الخلوى من حيث إتساعه وإمتداده الأفقى .

ويعتمد أسلوب (البنانى) فى أغلب لوحاته على رسم بقعة ضوئية فى منتصف العمل وتكون هى مفتاح المشاهد للرؤيا ، ثم بعد ذلك تتوزع باقى العناصر والمفردات المكونة لمنظر لتكمل وتؤكد قيمة تلك البقعة ولا يعنى ذلك أنه لا توجد مساحات ضوئية أخرى فى العمل بل تتمثل باقى أشكال الضوء فى مساحات أقل من المساحة الرئيسية لتحافظ على التوازن الفعلى فى الصورة فنجده فى أحدى لوحاته يرسم منزل ريفى بسيط التفاصيل ويلون ببقعة حمراء فى منتصف الصورة تقريباً وهو يمثل نقطة الجذب الرئيسية فى العمل ، ثم تتوزع من حوله أشكال وألوان تخدم وتبرز وتألق تلك البقعة الحمراء مثل لون الشجر الغامق بجوار المنزل أو شكل النخيل البعيد وألوان الأفق كل ذلك يساهم فى إبراز دور ذلك المنزل ذو اللون الاحمر المتصدر منتصف الصورة ، وهى مثل عمل موسيقى أو (كونشيرتو) تتناغم فيه الآلآت لتبرز معنى محدد ، يريد الفنان أن يحقق به رؤيته وأحاسيسه .

وعلى الرغم مما قيل عن أعمال حسنى البنانى أنها تقف عند الأمتاع البصرى ، وتسجيل مهارات ومفردات الصنعة ، والتعامل المباشر مع الطبيعة ، إلا أنها تتميز

بمذاق خاص ينفرد به وسط معاصريه يعبر عنه بإقتدار ، فهو يسجل البيئة المصرية بسطوع نهارها المشرق الجميل ، بما يراه هو نفسه وحتى وأن قرب من الارتباط بالطبيعة بشكل واقعى إلا أنها الواقعية التىيراها بوجدانه وليس الواقعية التى يسجلها بعينيه ، فهو بلا شك يختزل الكثير من التفاصيل الرئيسية فى المنظر ، ويعيد بناء التراكيب المعمارية بالحذف والاضافة فى لوحاته ، فخطوطه تحمل روحه ومفهومه وبالرغم من كل ما قيل فهو الذى أمتع العديد من معجبيه بإقتناء لوحاته والاستغراق معها طويلا .



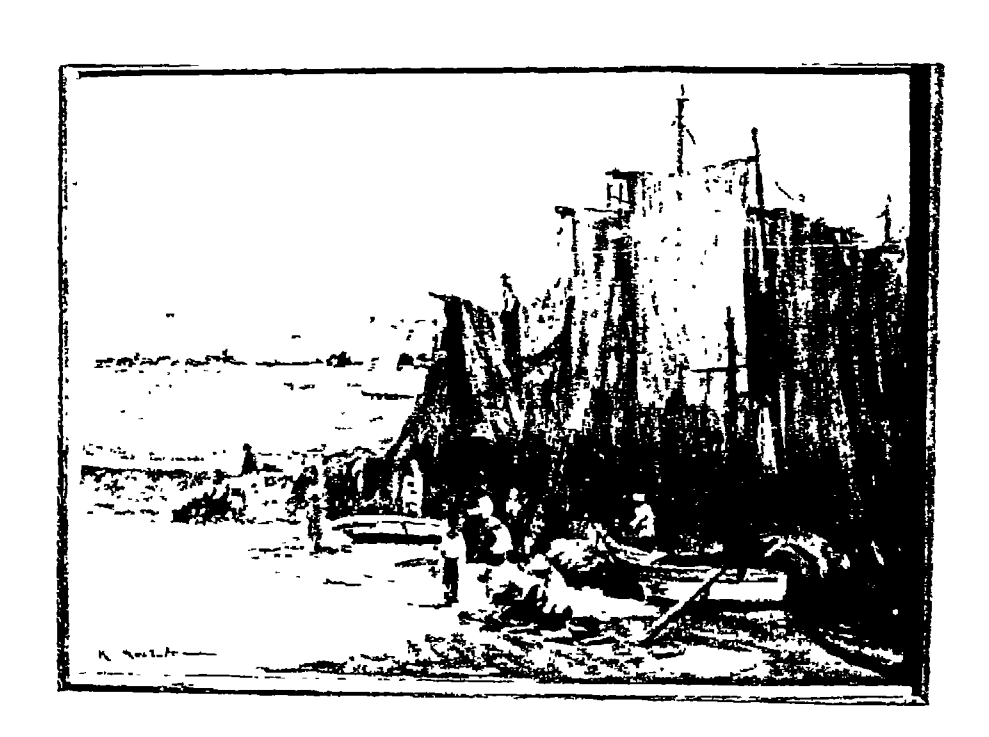
شكل رقم (٣٥)



شكل رقم (٣٦)



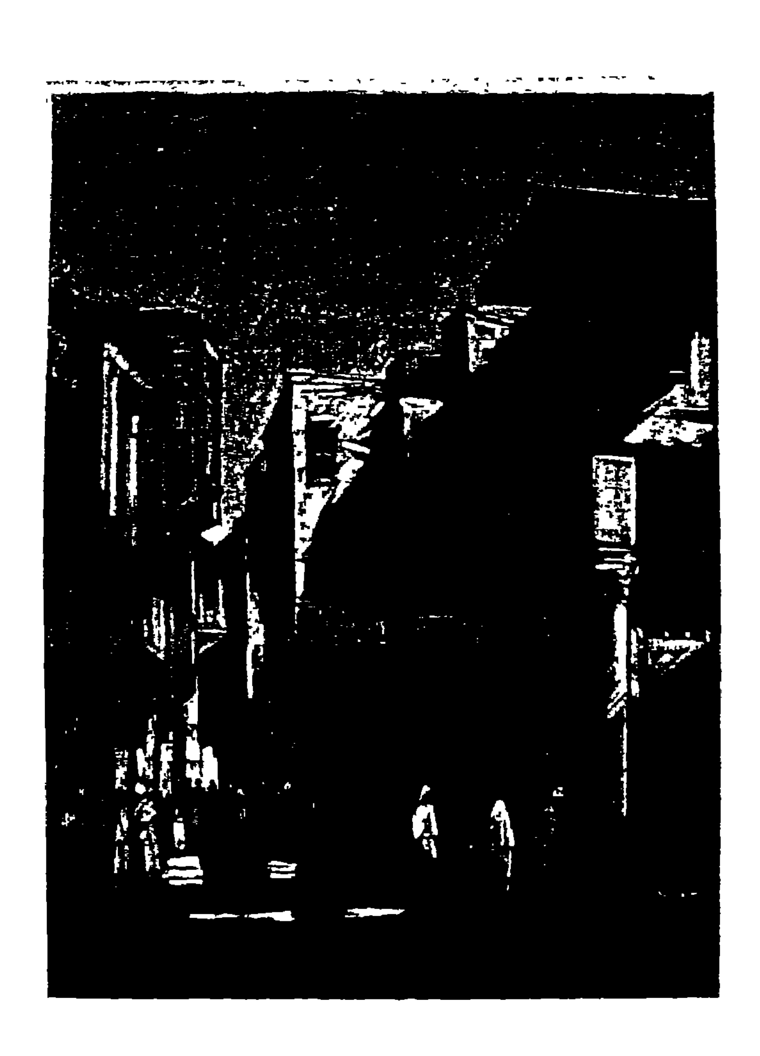
شكل رقم (٣٧)



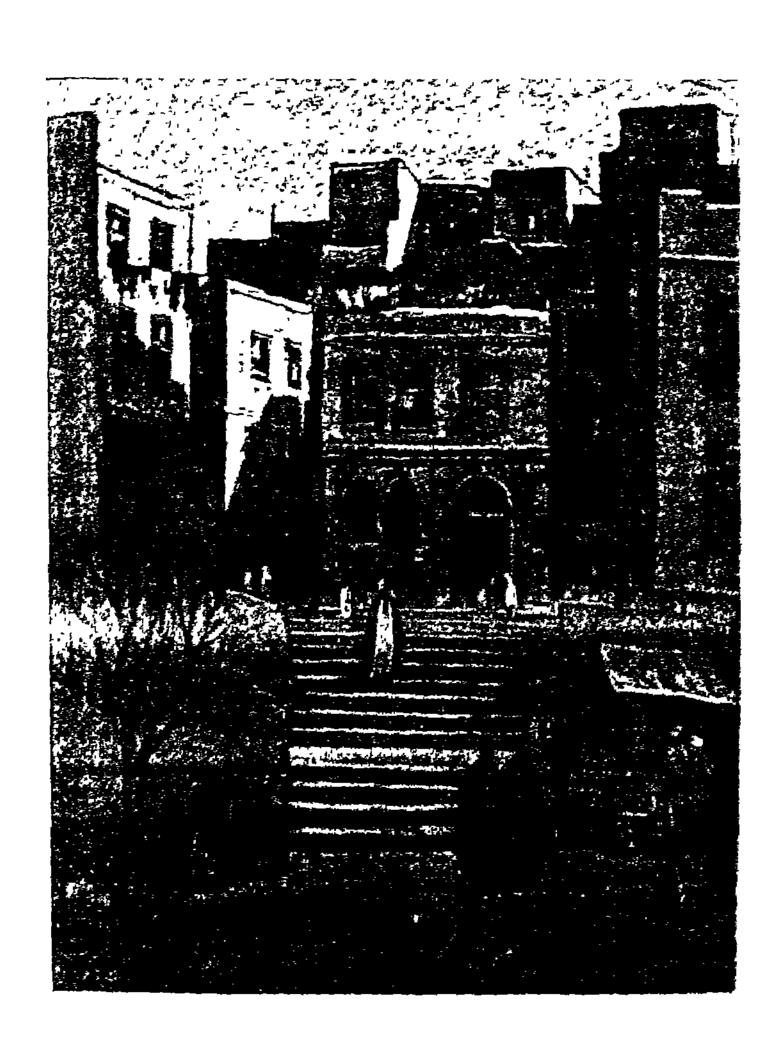
شكل رقم (٣٨)



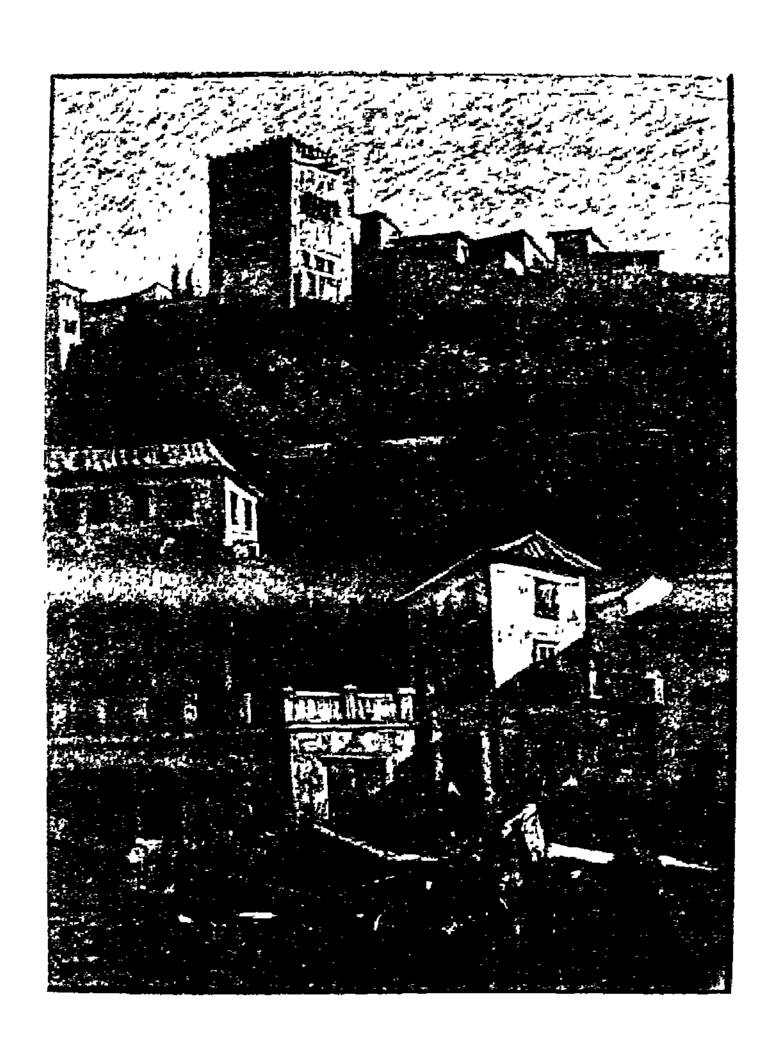
شكل رقم (٣٩)



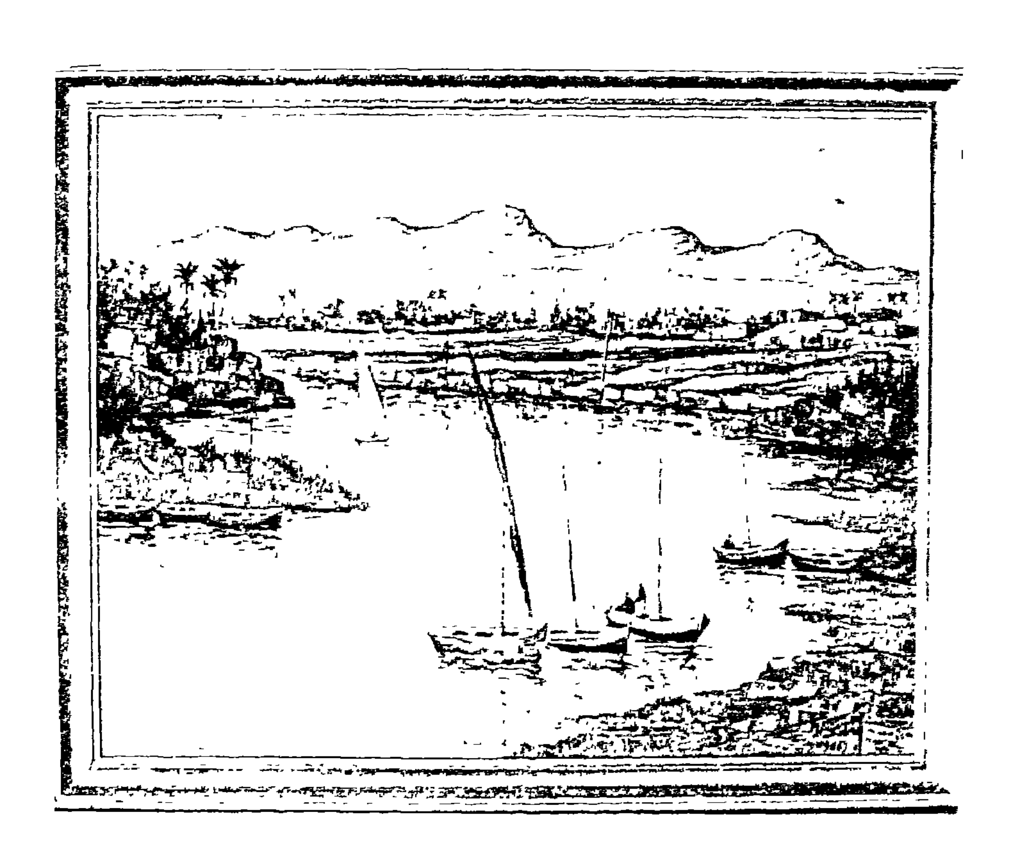
شكل رقم (٤٠)



شكل رقم (٤١)



شكل رقم (٤٢)



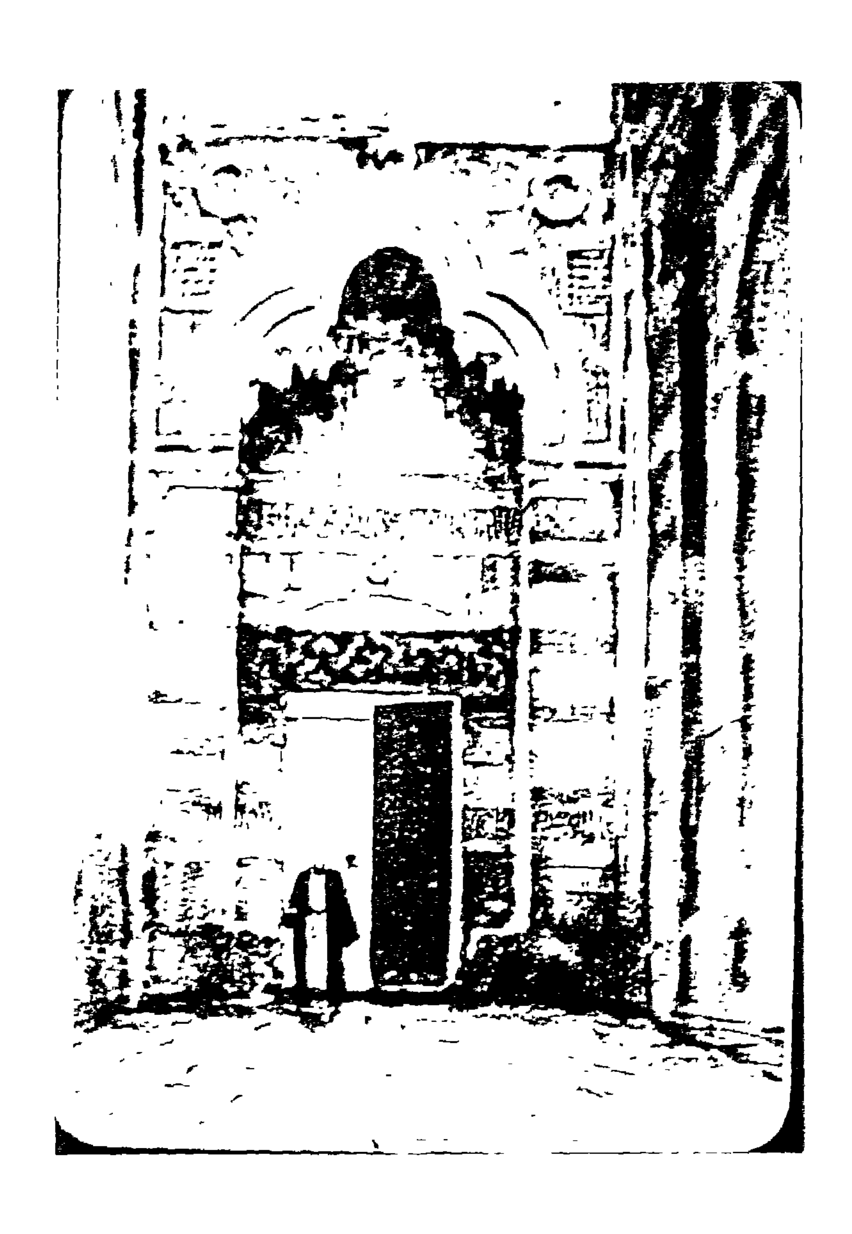
شكل رقم (٤٣)



شكل رقم (٤٤)



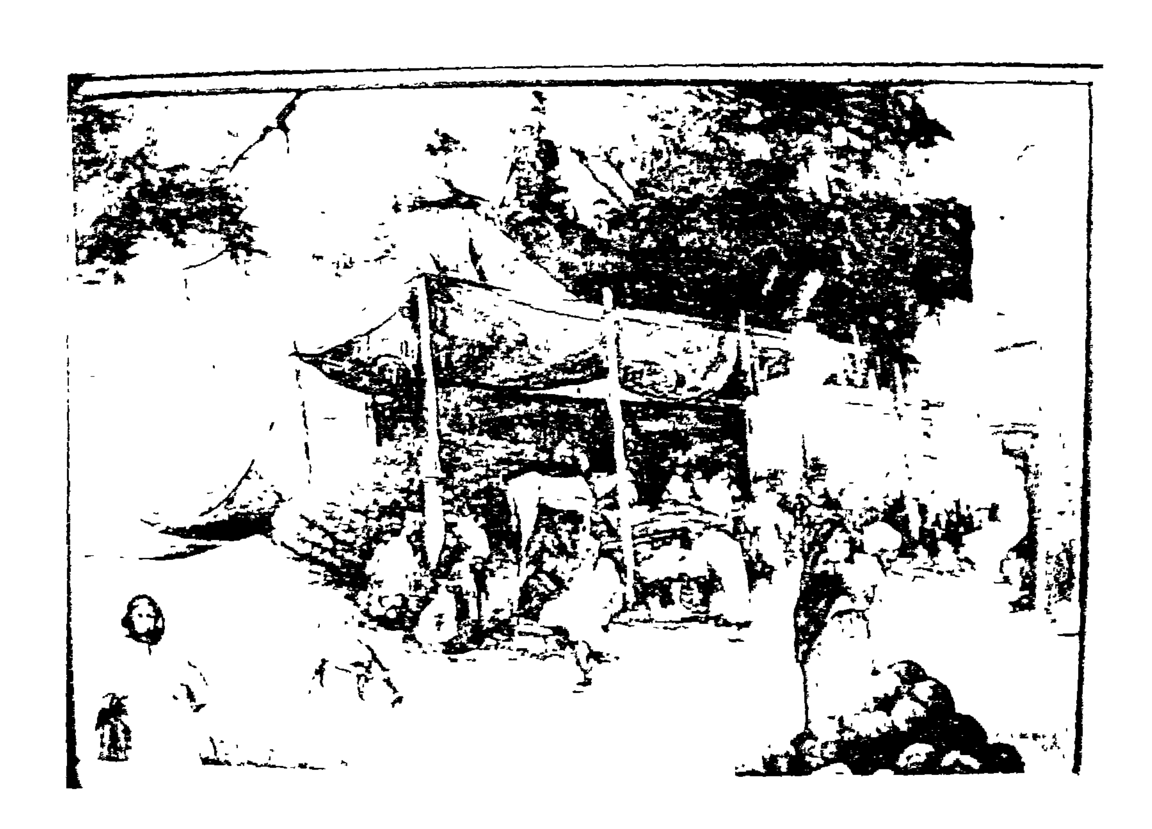
شكل رقم ٤٥



شكل رقم ٦ :



شكل رقم ٤٧



شكل رقم ٤٨



شكل رقم (٤٩)



شكل رقم (٥٠)

الفصل الثالث

المنظر الطبيعى
فى أعمال بعض فنانى الجيل الوسيط المتمردون

سيف وانلى (١٩٠٦ - ١٩٧٩)

فى حقيقة الأمر أن الواقع لا يتجزأ ، ولكن النظر إليه من المنظور الفنى يختلف من فنان لأخر ، فهناك فنان يسجل بأمانة بقدر الامكان ما تدركه حواسه ، وآخر تأثر ضد أعراف المفهوم العادى للواقع ويسعى الى خلق رؤية أكثر دقة بالتوافق مع تفاعله الإجتماعى (بالنسبة للتجربة) أى أن هناك فنان يرسم من الواقع الأشياء كما هى أو كما تكون ، وأخر تخيليا ذو طبيعة ذهنية يريد أن يلقى ضوء على جوهر الاشياء والأخير يتمتع بقوة ملاحظة وخيال إبداعى ، يحلل العناصر التى تقدم للحواس والعقل يعيد تشكيلها كما يتراءى له .

ومن هنا كان فن (سيف وانلى) الذى كان ينتمى الى المدرسة (الحوشية) التى وهى ترى اللون فى قوته وصراحته وتفجره وتصارعه مع تخليق الاشكال دون النظر الى واقعيتها فى الطبيعة من حيث اللون أو النسب ، ونجد اعمال (سيف وانلى) التى تتناول الطبيعة كهدف لذاته ، ينحو نحو تلك المدرسة ، ففى لوحته - على سبيل المثال - (نهاية صيف) سنة ١٩٤٦ (شكل رقم ٤٨) يتناول موضوع البحر بشكل مجرد تماماً يسجل فى المنظر ما يراه ببصريته لا كما يراه ببصره خطوط أفقية للسماء والبحر والرمال تقطعها خطوط رأسية بإيقاع محسوب بين الافقى والرأسى وموسيقى داخلية بين مساحة الكتلة والفراغ ألوان (حوشية) قوية صريحة تعبر عن مفردات منظره بيسر وقوة وتوازن جميل بين عناصر الصورة ، ولقد جعلت (الحوشية) من ألوانه وسيلة لتمثيل أحاسيسه وأداة لبلاغة التعبير لديه بغض النظر عن حقيقة الالوان فى الطبيعة ، فالسماء تكون خضراء والأنهار صفراء فالعبرة ليست بحقيقة اللون فى الطبيعة أنما العبرة بما تقتضيه بلاغة التعبير وتجميع عناصر مختلفة من الالوان داخل أطار اللوحة لتمثل عمق الاشياء وصدق التعبير عن ذاتية الفنان نفسه وهذا هو الاتجاه الذى أستحوذ على كيان (سيف وانلى) وكانت هناك مرحلة أخرى فى حياة (سيف وانلى) وأخيه (أدهم) حين زارا النوبة فى رحلة فنية لتسجيل معالمها قبل الغرق . فتلك الاعمال التى أنتجها (سيف) فيما بين سنة ١٩٥٩، ١٩٦٠ رؤية خاصة ذات شاعرية حساسة أستحضر فيها الفنان القرى والمعابد

الفرعونية بشكل مسرحى أستخدم فيها خبرته التكنيكية ولامس بتجربة أصلية فى التعبير اللونى عند سكان منطقة كالنوبة وأخذ يسجل فى لوحاته الاحساس المباشر للتجربة من خلال تجوله بمناطق النوبة وتأمله لبيوتها وتطلعه الى سمائها المتالقة (شكل رقم ٤٩) .

لقد تجول سيف بحرية وطلاقة فى مدراس الفن المختلفة ، فعنه يقول بدر الدين أبو غازى أنه .... فنان التجربة الحرة الطليقة ، صاحب اللمسة التأثيرية ... وأطال البقاء عند مذهب (الضوارى) وأعتنق التكعيبية ، وتطلع نحو التعبيرية ، وأخذ يحلق عبر الايام فى عالم التجريد فهو دائم البحث عن اللغة التشكيلية التى يصب فيها عمله ودأب البحث فى لغة الاساليب ، وهو ابن صادق لهذه المدينة التى لبست أثوابا من الحضارات وأستوعبت دورباً من المدنيات منذ العصر الفرعونى حتى العصر الحديث وظلت دائماً مدينة البحر المتوسط)(*) .

هذا هو فن (سيف وانلى) الذى كان لصيق بتصويره للبحر عاشق له بألوانه الحوشية ، وأشكاله المجردة المتعددة أخذ يجوب الشاطىء يصور لوحاته ومناظره صافياً مثل صفاء الطبيعة على البحر متفجراً مثل تفجر البحر حين يعصف بكل الاشياء الكريهة خارجه ، هادئة مجردا مثل البحر أيضاً ....

(*) رواد الفن التشكيلى - بدر الدين أبو غازى ، ص ٤٩

(موريس فريد)(١)

(١٩١٧ - ١٩٩٤)

...... على المرء أن يتحمل مسئولية موهبته فى أن يكون فناناً اذا أتضح له أن يلبى فى عمله ضرورة باطنه ملحة ، ذلك أن الفنان يجب أن يكون بنفسه عالمه الخاص به ، وأن يجد كل شيىء فى ذاته ثم فى الطبيعة التى ربط نفسه بها ، دون أن يطلب من الأخرين تقديراً أو معونة وعليه أن يحتفظ بنموه الهادىء الحاد من خلال جهده ، ولن يستطيع إزعاج هذا النمو بأعنف من أن ينظر خارج نطاق نفسه ، متوقعاً الأجابة عن أسئلة ربما تستطيع الاجابة عنها مشاعره الباطنة وحدها فى أقوى ساعات هدوئه)(٢)

بهذه الكلمات تستطيع أن تبحر فيها وتستخلص أسلوب الفنان ودوافعه فهو الفنان العاشق والمتخصص فى فن المناظر الخارجية ، ظل يعمل فى صمت عازف عن الكلام بينما تتفجر لمساته بالقوة والرقة متلازمتان ، ينظر الى الاذقة والبيوت يستوحى منها ذلك التجريد الهندسى ينتزع منها التفاصيل الرتيبة ، دون الإخلال بالموضوع أو المضمون .

تختلط العجائن فى لوحاته بذلك الغبار الذى يحجب نقاء اللون فى البيئة المصرية ، فأضحت ألوانه رمادية النزعة بكل مشتقات اللون الرمادى فلا هو تأثيرى يسجل ما تراه عيناه من مشاهد وألوان التأثيريين أمثال زملائه وجيله (كحسنى البنانى ، وكامل مصطفى ، ومحمد صبرى) الذين ساروا فى ركب التأثيرية .

ولا هو تجريدى مغرق فى التجريدية يبتعد كثيراً عن الواقع الذى يتناوله فى أعمال المنظر الخارجى كما هو الحال عند (الأرناؤوطى) و (أبو خليل لطفى) .

لم يشأ أن يميع خطوط الاتصال بالواقع المرئى ، غير أنه تمكن من إيجاد الصياغة الأسلوبيه الوسطيه التى تجمع بين الوصف كما هو كائن من تشخيص للبيوت والاشخاص فى الحارة المصرية ، والتحليق الذهنى المجرد بلمسات فرشاته وسكين

---

(١) موريس فريد : تخصص فى رسم المناظر الخارجية بأسلوب التجريد الهندسى ، ولد ١٩١٧ وتوفى ١٩٩٤ بالقاهرة .

(٢) فى مقدمة كتالوج معرض خاص للفنان أقيم سنة ١٩٧٢ والكلمة كتبها يصف مشاعره نحو فنه .

البالته ذات المساحة العريضة الواثقة ولقد إستطاع فى إستعراض المهارة فى تحريك عجائن اللون الكثيفة (بسكين البالت) وبراعة اللمسات المستقيمة وتنوعها وحساب إيقاعها فى فضاء اللوحة . إن إستعراضاته الموسيقية اللونية كانت ستسخر كثيراً لو لم يُحرر اللمسة من تبعيتها الكلية للرسم وفتح لها بذلك طريقة التعدد فى الإيحاء)(١)

إن اللمسة عند الفنان تنتقل من سياق اللوحة الى جدران المنازل التى يرسمها التى توحى بأنها نافذة ، أو شق فى جدار أو كيان متآكل ، وفى لوحات الصحارى عنده تجد أن للمسة دور فعال جداً فى بناء تضاريس اللوحة دون أن يغفل عن تلك التنويعات اللونية المنغمة التى هى هدف الفنان الحقيقى .

ولقد قال عنه الفنان (بيكار) (أنه تخصص فى رسم المناظر الخارجية حتى أصبح هذا التخصص ملتصقاً به حتى النخاع)(٢) .

لقد كان (موريس فريد) يتجول بصحبة فرشاته وأدواته فى دروب القاهرة ، وأزقتها القديمة يسعى بين جدرانها المغلقة بغلالة من ألوان ترابية وكابية تهب عليها من صحراء مصر الكبرى ، وقد أسدل عليه ذلك الغموض غلالة رمادية رطبه وأختفت الالوان وراء أسفار الزمن ، وتتألق هنا وهناك لمسة نور أبيض متوهج ، نور جرىء يقتحم سكون المكان فيجعله يموج بالحركة ، ويبعث فيه ومضه سحرية تهتزلها خلجات اللوحة الغارقة فى سكونها الرمادية العميقة .

إن الفنان (موريس فريد(ينظر الى دنياه بعين نصف مغلقة ، وقاهرته ليست قاهرة الضجيج والشوارع الواسعة الصاخبة ، بل الاسطورة التى يفوح منها عبق التاريخ وأصدا مملوكيه وفاطميه تأتى من بعيد .

إن ذلك الإحتشام اللونى يشع من رمادياته هو أهم سمات القاهرة التى تتعرض دائماً لهبوب غبار الصحراء من كل جانب فيمتص ألوان الطيف من شمسها

---

(١) من مقالة للفنان محمد يقشيش بدار الهلال (يبين ظل الحياة وفناء الموت) عن موريس فريد عدد يوليو ١٩٩٤ .

(٢) مقالة بجريدة أخبار اليوم بتاريخ ١٩٧٨/١٢/١٦ للفنان حسين بيكار .

الساطعة ، ويحيل مبانيها ومآذنها الى أطياف شبحية تطل على سماء يتدفق منها ضوء فضى هادىء هدوء صحوة الفجر الوليد)(١) .

ولعل ذلك هو السبب الذى جعل الفنان وغيره من الفنانين الذين أنتهجوا نهج التلوين بالرماديات فى مناظرهم الخارجية إقتناعهم بأن نقاء اللون إنما يمتصه ذلك الغبار المنتشر فى الجو ، مما يجعل الالوان أميل الى الرماديات منها الى نقاء ووهج الالوان ، ومنهم الفنان (حسن سليمان) و (سلامه زهران) وغيرهم .

ولقد إستخدم (موريس فريد) فى أسلوبه التكنيكى العجائن الزيتية التى يفرشها فوق سطح لوحاته ، بسكين المعجون (بسخاء) وهو ما ميزه عن غيره (كأسلوب إستخدمه (صلاح طاهر) فى طريقة إستخدامه للسكين واللون) فتكسبها ثقلاً ووسامة وملمساً يعادل ثقل المبانى التى أصبحت نماذجه المفضلة ، وموضوعه القريب الى قلبه ، فهو يُعد فى الكثير من لوحاته (مصور مدينى) أى يسعى الى تصوير المنظر داخل المدينة ، وهو فى الغالب يختار لأعماله القطع من المستطيل الافقى ، ليسجل عليها لمسات عريضة ، معظمها رأسى ساعدت على تنويع وتوزيع مساحات اللون فى اللوحة الأفقية المستطيلة ، وهى لمسات المقصود بها معادلة اللمسة مع أفقية اللوحة ، وتوزيع المساحات الضوئية بما يشعر المشاهد بالأمتداد فضلاً عن إحساسه بالإيقاع الضوئى المتتابع بجمال يتهادى على سطح اللوحة .

لقد جرد الفنان هنا منازل القاهرة القديمة من تلك الخصوصية الشديدة التى تتميز بها تلك المنازل فى الاحياء الشعبية من تلك التفاصيل الكثيرة كالشبابيك والمشربيات والزخارف التى تمتلىء بها ليجعلها بلمسة واحدة مساحة حاسمة من سكين البالته التى بين يديه كما جرد الاشخاص أيضاً من تلك الخصوصية ويظهر ذلك فى أعماله الشكل رقم (٥٠) فقد قصد الفنان هنا بهذا التجريد إظهار (التوليف الهارمونى) بين البيوت والناس كعالم مندمج متناسق ونجح ايضاً فى خلق الاحساس القوى بالكتلة الكبيرة للمنازل ورد هذا الإيقاع فى تصويره للأشخاص ، كما أكد

---

(١) مقالة بجريدة أخبار اليوم بتاريخ ١٩٧٥/٧/٨ الفنان حسين بيكار .

العمق فى اللوحة (البعد الثالث) بأعطاء مساحة من اللون الرمادى والابيض متجاوريين فى منصف اللوحة تقريباً .

وإتخذ لنفسه أسلوب (التكعيبية التحليلية) فى بعض لوحاته بحكم تناوله لموضوعات المنازل فى الحارة المصرية ، وقد أفاده هذا النهج فى الاحساس القوى بالبناء المعمارى لتلك الابنية ، وحينما يقف أمام المنظر ليسجله إنما يتخذه كمثير لخياله فقط ، فلمسات الضوء فى لوحاته ليست هى مساقط الضوء أو أثره على المبانى أو الكائنات ، بل هى فى الحقيقة إيقاعات لونية يفرضها الفنان لملازمة بقية لمسات اللوحة ، رغم إنتخابه لهذه اللمسات من الواقع حوله ، وهو يقصد بذلك إنتظام ما هو ليس منتظماً وإنضباط علاقات بين أشكال ليست منضبطة فى الواقع الذى يشاهده وبذلك تكون شخصية الفنان قد أنفردت بتلك العناصر ، يعيد صباغتها من خلال مصفاه مشاعره الباطنية ، وصولاً لخلق لوحة مستقلة عن الطبيعة ، ومستندة الى الطبيعة فى آن واحد ، تملك كل إمكانيات الحياة وموازيه لها ، ولقد سمح الفنان لخياله أن يكون هو سيد الموقف بالحذف والإضافة من خلال ما يراه بوجدانه .

وفى الحقيقة لقد كانت علاقة (موريس فريد) بالطبيعة علاقة جدلية ، فينظر اليها لتمنحه بعض التسهيلات اللونية أو الشكلية لكنه سرعان ما يضع لنفسه عالماً أكثر إتساقاً مع ذاته ووجدانه .

وهو واحد من الفنانين الذين تناولوا المنظر الطبيعى بأسلوب فريد وهو فريد حقاً .

صــــــلاح طاهـــــر

(...... أننى أعتقد أن الفنان بصفة عامة عندما يسعى الى أستلهام الطبيعة ليخرج منها عملاً فنياً فهو يتخطى اللحظة العابرة أو الشكل الظاهر أو الأثر التشريحي وينفذ الى ما وراء الظاهر أى الى الجوهر ثم يصوغ ما وصل اليه حسه من مادة خام أستوحاها من الطبيعة ويصبها فى قالب فنى كثيراً ما أختلف كل الاختلاف عن الاصل)(١) .

ولد (صلاح طاهر) بالقاهرة فى ١٢ مايو ١٩١٢ بعد أن أتم دراسته الثانوية (البكالوريا) آنذاك ألتحق بمدرسة الفنون الجميلة العليا عام ١٩٢٩ ، تتلمذ على أيدى العديد من الفنانين الاجانب مثل المصور (أينوشتتى) و (بريفال) وكذلك على يدى الفنان الرائد (احمد صبرى) الذى كان يعرف بتمكنه من الاسلوب المدرسى (الاكاديمى) وقد أستوعب (طاهر) الدرس تماماً من مدرسة (أحمد صبرى) حيث أجاد فن البورترية الذى تعلمه منه . تخرج (صلاح طاهر) من مدرسة الفنون الجميلة العليا سنة ١٩٤٣ .(٢)

ومنذ ذلك التاريخ وحتى عام ١٩٥٦ وهى عمر المرحلة الاكاديمية فى فنه حيث كان يصب إهتمامه لتسجيل (المنظر الطبيعى) فقد رسم فى هذه الفترة أكثر من ٥٠٠ لوحة للمناظر الطبيعية باحثاً فى دروب (التأثيرية) تاره وفى أسلوب (الاكاديمية) تارة أخرى وبشكل توصيفى بحت كان يسجل (المنظر الخلوى) عذب المذاق ، بشمسه الساطعه وظلال وإعكاسات جميلة ذات وهج لونى مرتكزاً على الجانب الجميل فى الحياة (شكل رقم ٥٢) فالناس والطبيعة فى لوحاته يراها من منظور جمالى مبهج ، متمكن بمقدره على البناء فى اللوحة فى تكوين محكم وقدره عالية على رصد التفاصيل فى المنظر بلمسه رقيقة بها عذوبه ، وقد كتب عن هذه الفترة فى مذكراته يقول (... أنى مدين فى كل هذا للمراحل السابقة فى فنى ، اذ كنت شغوفاً الى أبعد الحدود بالطبيعة ، بكل ما تصوره هذه الكلمات من معان ، كما كنت

---

(١) من مذكرات الفنان – العين العاشقة – د. نعيم عطيه ، ص ١٠٩ – الهيئة .

(٢) كتاب هيئة الاستعلامات سلسلة وصف مصر – صبحى الشارونى – ص ١١ ، ١٢ .

شغوفاً أيضـاً بالانسـان الـى حـد كبير . وقـد صـورت فـى سـنى حيـاتى الفنيـة الاولـى عشـرات بـل مئـات اللوحـات عـن الريـف ، والصحـارى ، والجبـال ، والفلاحيـن ، والحيوانات ، وغير ذلـك مـن مظـاهر الطبيعـة النابضـة ، ... وقـد كـانت الفـترة التـى أمضيتها فى (مرسم الاقصر) من ١٩٤٥ - ١٩٥٤ فى الصحراء لا يبقى لك سوى أن تتفـرغ الـى نفسك وترسـم ... مـن الفجـر الـى الغـروب وقـد كنـت أرسـم الطبيعـة المحيطة بى) .

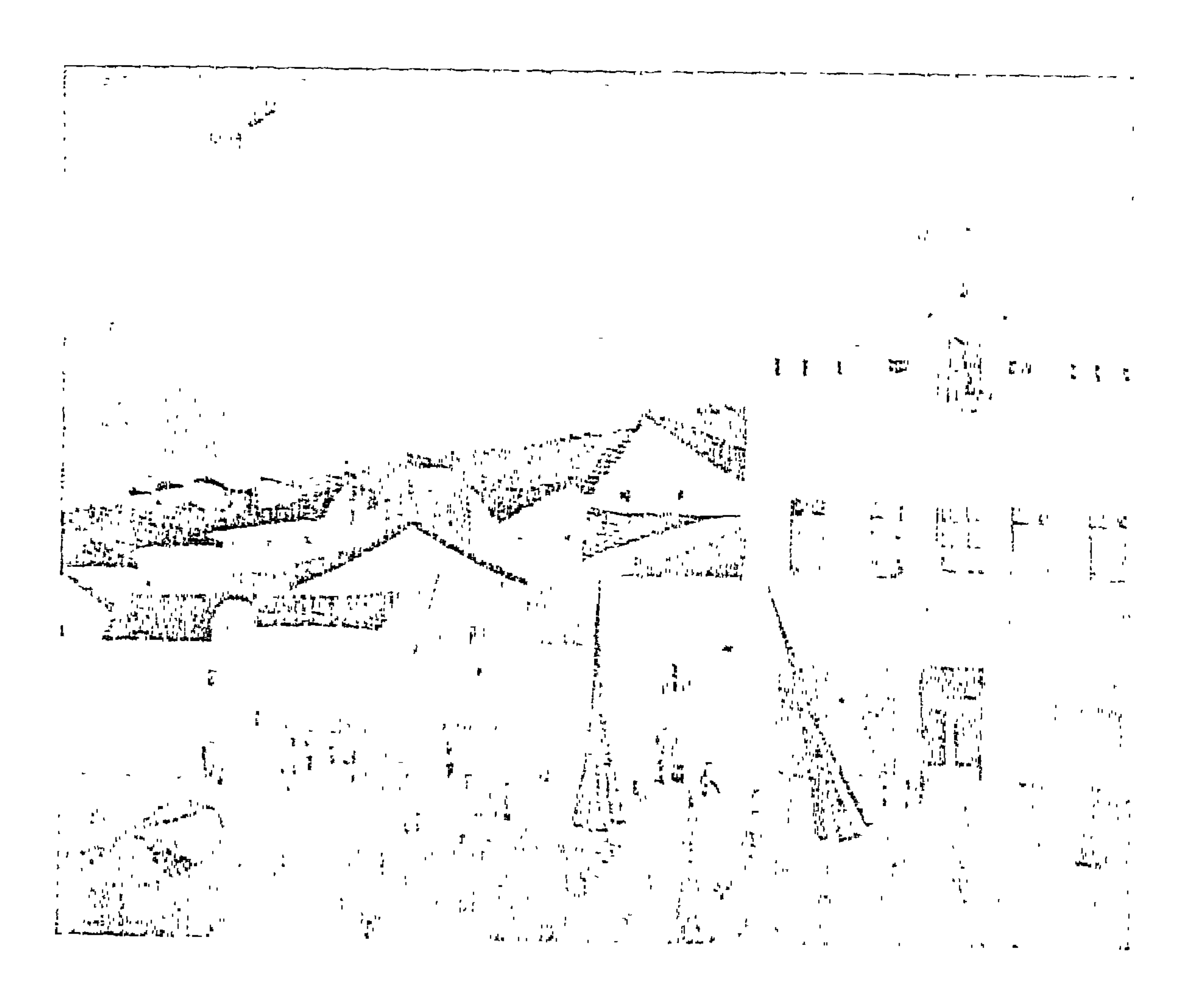
- بداية التحول -

بعد رحلة الاقصر بسنوات قصيرة بدأت رحلى الصراع بداخله والتمرد علـى التسـجيل الاكاديمى فى لوحاته التجريدية وبشكل فجائى ، وقد قال الفنان رأيه فى ذلـك الموقـف (ان الاتجاه الكلاسيكى قد استنفذ أغراضه وأنتهى قبل مطلع هذا القرن .. والتمسك به حتى الان يعتبر ظاهرة لا تتمشى مع روح العصر الحديث الذى يتفجر فيه الحيـاة كـل يوم بجديد) .

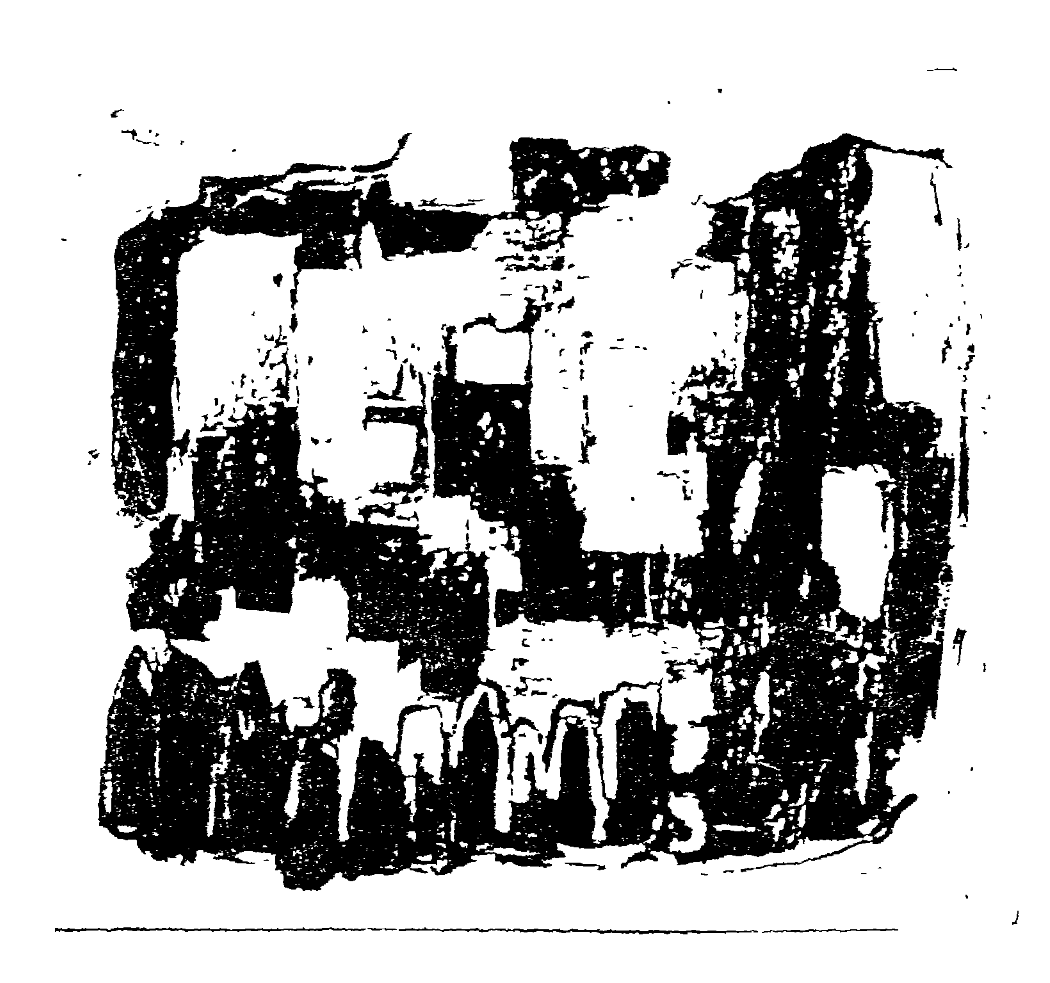
يبدأ الفنان رحلته مع الخط واللون والايقاع والتماسك بين العلاقـات التشـكيلية وهندسـيتها وبنائهـا وتكوينهـا رحلـة مع اللاتشـخيصية فيتنـاول الطبيعـة بوجـه نظـر تجريدية مستلهما الطبيعة من مخزون هائل لديه مارسه من قبـل فـى أشكال هندسـيه الايقـاع مسـتمدة مـن الواقـع بعد تحويرهـا وتحريفهـا ، وإخضاعهـا لاسلوبه المميـز تكنيكياً بضربات فرشاه عنيفة تارة وهامسة تارة أخرى ، فهو يأخذ عنصر مـن نبـات البـامبو أو القضبـان الحديديـة أو الآلآت ثـم يكـرر العنصـر الواحـد بتنويعـات مختلفـة (شكل رقم ٥٣) ، فضلاً عن أنه يقوم بتغيير أداة الرسم متنقلاً بين الخامات والاصباغ المختلفة بحثاً عن الامكانية الشكلية التى تحقق له الهدف المنشـود فـى الاداء ليحقق لنفسـه مسـاراً متطـوراً وحيوياً فـى أعمالـه وهـو حيـن يسـتلهم المنـاظر الطبيعيـة والتكوينات المعمارية من أعماله السابقة علـى ذلـك ثـم يخضعهـا لاسلوبه التشـكيلى الجديد أنا هـو يخلـق وجهـه نظـره يحقق بهـا حلمـاً تشـكيلياً ، فيعيد تنظيـم الواقـع ، ويخرجه من التناثر الى النظام الذى أرتآه ببصريته لا ببصره فهـو يجد هنـا منظومـه

جماليه من قوانين التوازن والتوازى للطبيعة الوصفية . فبالديناميكيـة والحركـة علـى السطح الساكن ذو البعد الضحل فى لوحاته يتوصل الى التعبير عن إنفعال أو عاطفـة تجيش بوجدانه يحقـق بهـا لعيـن المشـاهد أحساسـاً بالرضـا والنشـوة . ولقـد أستلهم (طاهر) التراث الفنى الاسلامى بتكويناته اللامتناهيـة المتكـررة وهـو الـذى أعلـن _أن الفن الاسلامى هو الاساس القديم للفنون التجريدية الاوربية) حقاً أن أعماله تشيع فى نفوسنا البهجة والتفاؤل والامل . أنه الفنان الممتلك لمفرداتـه التشـكيلية فـى أسـتاذية وإقتدار ، يصور الطبيعة بلمسات تأثيرية حتـى أستنفذ الهـدف مـن ذلـك حتـى لا يقـع تحـت طائلـة التكـرار ، وينهـج مـن سـبقوه فيتحـول الـى التجريـد المبنـى علـى دعـائم أكاديمية وركائز راسخة فهو العارف بأبعاد اللون ومنظوره فـى لوحاتـه التجريديـة . يقدم لنا رؤية جديدة ملخصة للطبيعة بشكل يخصه هـو بـالتحديد ، بجلـس علـى قمتـه وينفرد به دون إفتعال كأنما يريد أن يؤكد للمشاهد ولنفسه أولاً أنه قـادر علـى تنـاول الفنون الحديثة ، دون وقوف أو جمود عند المرحلة الاكاديمية(*) .

(*) من مذكرات الفنان .



شكل رقم ٥١



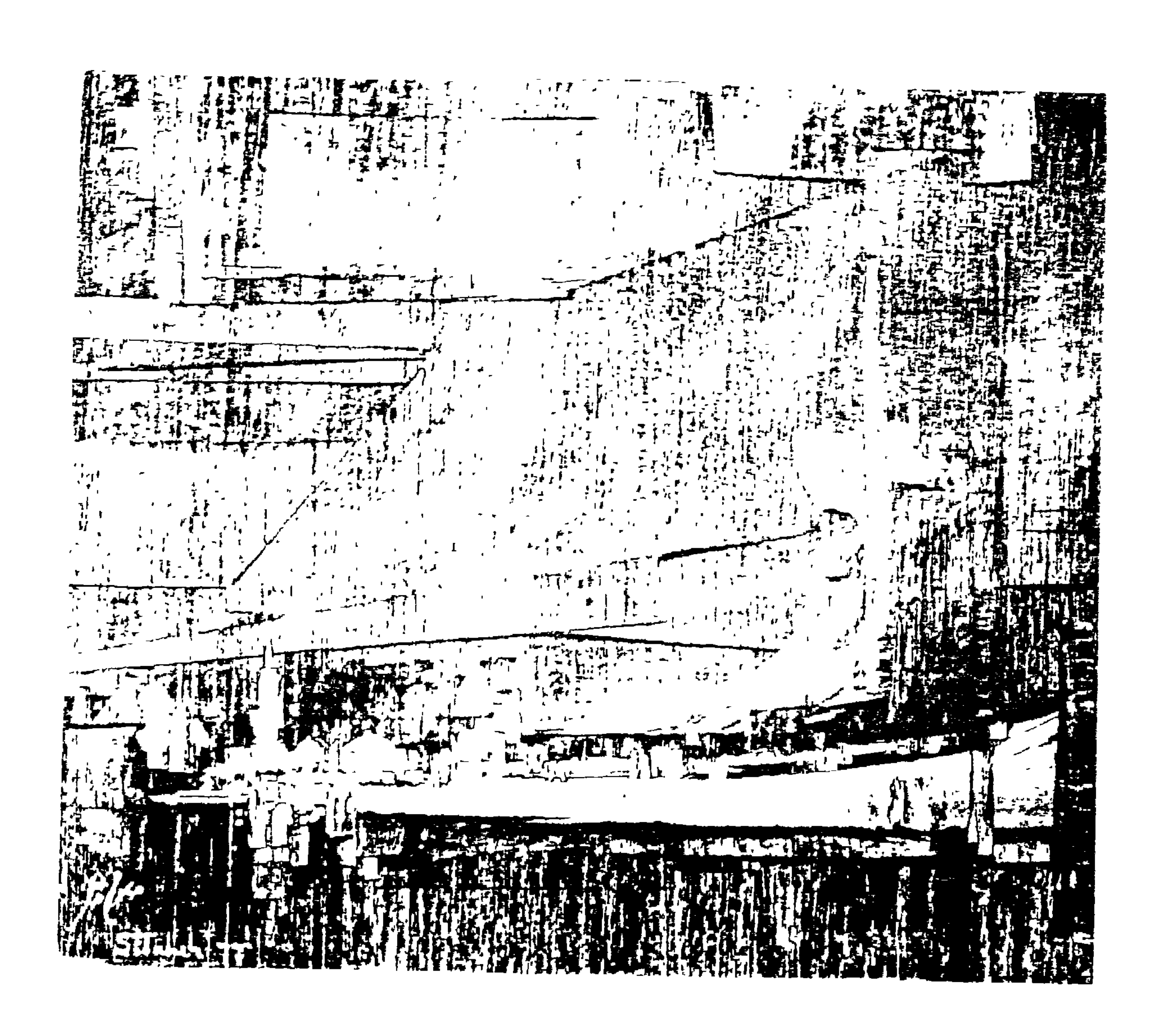
شكل رقم ٥٢



شكل رقم ٥٣



شكل رقم : د



شكل رقم ٥٥

الباب الثالث

تطور مفهوم المنظر الطبيعى وبروز الشخصية المصرية عن الفترة من ١٩٥٥ الى ١٩٩٠

الفصل الأول

المنظر الطبيعى فى أعمال بعض الفنانات المصريات

- تمهيد :

لقد كان نصيب وافر وطيب للمرأة المصرية ، من الثراء والنضج الفنى حينما تناولت المنظر الطبيعى فى أعمالها فهناك الفنانات التقليديات اللاتى تناولن المنظر الطبيعى بشكل تقليدى أكاديمى يرصدن فيه الطبيعة من خلال رؤية واقعية ، فى ملمس تأثيرى أو مدرسى على نحو ما وكان من أمثال ذلك الفنانه زينب عبدالعزيز وأنجى أفلاطون وغيرهن كذلك كانت هناك الفنانات المجربات اللاتى تناولن المنظر الطبيعى من خلال مفاهيمه وأفكار مدارس الفن الحديث من تجريد يعطى للمنظر مفهوم له خصوصية شديدة مع الفنان مثل المنظر عند كل من زينب عبدالحميد وجاذبية سرى وغيرهن ولا تقل تجربة تناول المنظر الطبيعى فى أعمال المرأة عن تجربة الرجل فالجدية والصدق فى المشاعر والاحاسيس جعلت المرأة على حد سواء مع الرجل فى تناول ذلك الموضوع ، وإثراء للحركة الثقافية المصرية وهى تجربة جيدة أفرد الباحث العديد من الصفحات نظراً لأهميتها ودورها المؤثر فى إنارة وتأصيل فن المنظر الطبيعى فى الفن المصرى المعاصر ، ولا يعتقد الباحث أن هناك فروق تكنيكية تذكر للتفريق بين تناول المنظر الطبيعى عند الرجل أو عند المرأة ولكن أفرد لذلك فصل من الرسالة لابراز أهمية دور المرأة ومشاركتها فى بناء مجتمع على درجة عالية من الوعى الفكرى والثقافى تسهم فى المرأة بجزء حيوى ومهم فى إحياء التراث الثقافى المصرى .

فى مصر ، كتب مقدمتـه عبدالرحمن الرافعى . وفـى ١٩٥١ أصدرت كتـاب (السـلام والجلاء) عن إرتباط السلام العالمى بقضية التحرر من الاستعمار .

عملت فترة مدرسـة للرسم ثم محررة بالصحافة ، وعـادت الـى الرسم ١٩٤٨ بعد توقف أربع سنوات ، وأتجهت الى الرسم فى الريف المصرى وأقامت معرضـها الاول ١٩٥٢ . من ذلك التاريخ أقامت ٢٧ معرضاً خاصاً بالقاهرة وروما وبـاريس وبرلـين الشرقية ودرسدن ووارسو وموسكو ... ثم دعيت لاقامـة معرضـها الخـاص المتجـول ١٩٧٤ فـى صوفيـا وموسـكو وبـراغ ، ثم عرضت فـى نيودلهـى ١٩٨١ وبأكاديميـة الفنون الجميلة المصرية فى روما . وقد شاركت فى عدة مهرجانات ومؤتمـرات فنيـة فى العالم العربى ، كما حصلت على الجائزة الاولى فى مسابقة المناظر الطبيعية التـى نظمتها وزارة الثقافة ١٩٥٩ ، وحصلت ١٩٦٥ علـى منحـة التفـرغ للانتـاج الفنـى ، ونـالت وسـام بدرجـة (فـارس) مـن فرنسـا ١٩٨٦ . شـاركت بأعمالـها فـى عديـد مـن المعارض المحلية والخارجية وكانت مسئولة عن معرض الفن المصرى المعاصر فـى باريس ١٩٧١ ... وشاركت فى تنظيم معرض ١٠ فنانات مصريـات فـى نصـف قـرن ١٩٧٦ إحتفالاً بعام المرأة العالمى . وقد صـدر كتـاب عـن فنهـا فـى سلسـله (وصـف مصر من خلال الفنون التشكيلية) التى تصدرها الهيئة العامة للاستعلامات(*) .

وهـى فـى تناولـها للمنظـر الخلـوى فـى الريـف علـى وجـه الخصـوص ترتبـط بالقواعد والاصول الأكاديمية الى حد ما ، تسجل أحاسيسها مباشرتاً على سطح التوال ، بتلك الخطوط المتجاروة المسطحة ، تترك بين الخط المتعاوج والاخـر فراغـات مـن سطح التوال ، لتعطى تناغم بين الكتلة والفراغ من داخـل اللمسـة ذاتهـا ، فضـلاً عـن تعاملها مع مساحات الكتلة والفراغ وأعمـال (أنجـى أفلاطـون) تذكرنـا بأعمـال الفنـان (فان جوخ) فكلاهما يستخدم الخطوط المتعاوجـة فـى لوحاتـه ، لكـن الخـط عنـد (فـان جوخ) يحمل سمك لونى وسطح خشن الملمس ، وعند (أنجى أفلاطون) لا يحمل الخـط لديها سمك من اللون يذكر ، فهى تصل بالتعبير بشكل مباشر دون إفتعال أو تكلف .

(*) قاموس الفنانين التشكلين بمصر – د./ صبحى الشارونى – تحت الطبع – ص ٢٥٩ .

أنجى أفلاطون

إن أسلوب المنظر عند "أنجى أفلاطون" وهى واحدة من الفنانات المصريات القلائل ، التى تناولت المنظر الخلوى كهدف لحد ذاته واللوحة عندها تتمثل فى رحلة بين الخطوط المتناعمة ، والمتمايلة فى عزوبه ورقة ، وهى تمثل تياراً منفرداً ، بين التاثيرية والتجريدية ، فالأداء واقعى الأسلوب تتجه فيه الفنانة لتسجيل الطبيعة ، بكل عفويتها وعنفوانها وتترجم ما تراه فى الطبيعة الى خطوط متماوجة تداعب سطح اللوحة بلون بسيط من غير ذى سمك ، يتميز بديناميكية فرشاتها الثائرة فوق اللوحة، وبعصبيه حركتها وإنطلاقها السريع حتى لتبدو رسومها أشبه بالعجالات ، رغبة منها فى الإبقاء على حيوية اللمسة وطزاجة التعبير .

أنجى أفلاطون ، رسامه ، ولدت ١٩٢٤ وتوفيت ١٨ إبريل ، يتميز أسلوبها فى الرسم بمعالجة موضوعات مصرية إجتماعية مثل العمل فى الريف وحياة الشغيلة وخاصة المرأة العاملة ... كان أسلوبها فى البداية يميل الى السيريالية مع الفطرية فى تصوير الاشخاص ، ثم تطور الى التنقيطية مع الاقتصار على المجموعة اللونية للتآثيريين ، فأعمالها فى السنوات الاخيرة يغمرها الضوء وتشيع فيها البهجة حتى عندما تصور الحياة فى سجن النساء ... وقد حققت فى أسلوبها شخصية واضحة ، وحظيت بشهرة واسعة كفنانه ، ومن خلال تمثيلها للتنظيمات النسانية فى مصر .

كانت شأنها أرستقراطية وتمردت على قيود المجتمع الراقى وأختارت طريق الفن ، درست فى البداية على يدى الفنان كامل التلمسانى وتعرفت من خلاله على جماعة الفن والحرية التى شاركت فى معارضها إبتداء من ١٩٤٢ ، كما تتلمذت على يدى الفنان حامد عبدالله ، وإلتحقت بقسم الدراسات الحرة فى كلية الفنون الجميلة بالقاهرة بعض الوقت .

شاركت منذ ١٩٤٥ فى الاتحاد النسائى الدولى الديمقراطى ... وصدر لها عام ١٩٤٧ كتاب (٨٠ مليون أمرأة معنا) كتب مقدمته عميد الادب العربى الدكتور طه حسين ، ثم صدر لها فى ١٩٤٩ كتاب (نحن النساء المصريات) عن مشاكل المرأة

والمنظر الخلوى عند الفنانة ، هو ترجمة للواقع الذى امامها بشكل حسى نابع من رؤيتها لذلك الواقع ، فالأشكال تندمج وتتعاطف فيما بينها بالوان متجانسة . تراعى فيه المنظور اللونى فى الطبيعة من شدته وخفقاته بين القريب والبعيد ، ليؤكد عمق المنظور اللونى فى اللوحة .

وتستخدم الفنانة فى بعض الاحيان درجات البنفسجى وهو ما يعبر عن لحظات "السَحْر" فى الطبيعة ، وتنغم اللوحة بدرجات من الالوان الساخنة للتعبير عن لحظة الزمن فى الصورة وهى لا تعير الاشخاص فى العمل أهتمام شديد ، فهى ترسم الطبيعة و (المنظر الخلوى الريفى) على وجه التحديد كهدف لحد ذاته . وإن وجد العنصر البشرى فى لوحاتها ، إنما يكون كعنصر مكمل لإكتمال التكوين ، إن كان هناك أهمية لوجوده ، على عكس كثير ممن تناولوا المنظر مثل (حسنى البنانى) الذى يرى إن وجود العنصر البشرى فى المنظر يمثل أهمية تعادل أهمية البناء المعمارى فى العمل .

وفى مراحل إبداع الفنانه الباكر ، تتناول رسم الحقول بعفوية وتلقائية رسوم الطفل فهى (الشكل رقم ٥٤) تتناول منظر للخلاء برسوم ومساحات لونيه بسيطه التكوين ، واقعية وليست بالواقع الذى تراه عيناها ، فهى تلخص الكثير من التفاصيل لتصل بنا الى الإحساس بالقيمة الدرامية للشكل مباشرة ، وأستخدمت فى تنفيذه الالوان المائية بعد أن جردتها من مفهومها التقليدى الذى قد نراه مألوفاً عند فنان مثل (حبيب جورجى) أو (شفيق رزق سليمان) على سبيل المثال فطوعت إستخدام الخامة لخدمة غرض تعبيرى فى أدائها وأقتربت به من الأحساس بإستخدام ألوان الزيتية .

ولقد كانت الموضوعات التى تشغل إهتمامها بالدرجة الأولى تسجيل حياة الريف ومساحات الحقول ، التى تعمدت الى تقسيمها الى مسافات هندسية غير منتظمة ، فهناك المربع والمستطيل تشغله بمساحات لونيه بأسلوب الخط المتماوج الذى تنفرد به فى كل أعمالها ، وهى تذهب الى الموضوعات الخلوية حيث الافق الرحب ، لان ذلك يتناسب تماماً مع أسلوب أدائها وطريقة تعبيرها ، فلو تصورنا أنها

إستخدمت ذلك الأسلوب فى تصوير المنظر المدينى فى حوارى وأذقة القاهرة ، لفشل ذلك الأسلوب التكنيكى تماماً ، فكثرة التفاصيل المعمارية ودقتها والالتزام حتى يكون الامر موضوعياً ، كان حتماً سيؤدى الى عدم التوفيق بين ذلك وذاك .

ولكن الحقول والمساحات الشاسعة فى الطبيعة تهيىء لها مناخ جيد لإستخدام ذلك الأسلوب الذى يعتمد على تسجيل طبيعة بلا تفاصيل كثيرة .

وعلى الرغم من ذلك فنجد أن البناء المعمارى فى لوحاتها بسيط غير معقد ومتجانس فى نسبة وأحجامه ، ولا يجب أن نغفل أن فى لوحاتها تزاحم شديد وحركة درامية عالية تنشأ عن تعدد وإختلاف أشكال الخطوط لديها (شكل رقم ٥٥) فنجد أن سطح اللوحة مشغول بالكامل فى زحام متوافق ومتجانس بغير نشاذ أو إزعاج لعين المتلقى .

فتتنوع أحجامه وتختلف مساحات اللون فى اللوحة ، بشكل منطقى ، يعطى ذلك الإحساس والإنسجام فى وحده عضوية فأشكال البيوت فى مقدمة الصورة ملونة بألوان بنفسجية وخطوط عريضة تتناسب وحجم الشكل فى المقدمة ، بينما نجد أن الخط بداء يصل الى النقطة فى شكل الحقول بخلفية اللوحة ليبتعد بنا مسافة لونيه أخرى ، أما أشكال النخيل فتكون بمثابة الرابط للعمل بإتجاهات خطية تتناسب مع واقعية الصورة فى الطبيعة أما الافق فقد بدا لنا بألوان ساخنة تتدرج بين الاصفر والبرتقالى ليعطى إشراقاً وضوءً يمثل زمن تسجيل المنظر ، وهو بشكل عام توليفة درامية لحالة تعبيرية ، سجلت فيه الفنان المنظر بإقتدار دونما نشاز يذكر .

أما فى (الشكل رقم ٥٦) لوحة أخرى نجد أنها مشغولة من أعلا بأشجار البرتقال ، ولحظات جنى الثمار ، ونسب الفراغ على غير المألوف من أسفل ولكنه طبيعى ومريح للعين ، ونسجت تشابك الأشجار هنا على غرار الاشجار فى الفن المصرى القديم وبالتحديد فى عصر (الدولة الحديثة) وفى الحديث عن الفراغ فى أسفل الصورة ، حاولت الفنانة هنا تهيئة المشاهد للدخول للعمل بتأنى وسكون من خلال ذلك الفراغ وكأنه صعود بالعين من أسفل المتمثل فى مساحات الفراغ التى تشغلها بالعناصر البشرية وهم (جامعوا البرتقال) ثم الدخول أو الصعود رويداً لقمة الحركة الخطية

المتمثلة فى تشابك وتداخل أغصان الاشجار ، والتكوين مغلق من أعلا ، لتأسر العين للدخول والدوران فى صلب العمل دون أن تخرج خارج إطار االلوحة .

وفى شكل آخر (شكل رقم ٥٧) فتتناول الفنانة المنظر بمنظور (عين الطائر) لتعبر عن حالة وجدانية ، وقطع مستغرب حيث لا نرى أفق أو سماء . بل تشكل الحقول مساحات هندسية متناغمة بألوان مختلفة ، وخطوط مختلفة أيضا وفى أعلى خط منحنى دائرى لشكل النيل يكاد يخلو من كل أثر للمسة الفرشاه اللهم الا من بعض أثر قليل لإنعكاس الظلال على صفحته ، وهو يمثل هنا الافق والسماء فى آن واحد على الإحساس بذلك القدر من التآلف والتناجى بين الاشكال والمساحات والخطوط فيما بينهما .

إن تجربة (أنجى أفلاطون) تعد واحدة من أهم ملامح تسجيل المرأة لفن المنظر الطبيعى كهدف لحد ذاته فى مصر .

زينب عبدالعزيز

هى فنانه نشأت بالأسكندرية عند شاطىء المتوسط ، فحياة الصيادين وزرقة البحر، وإتساع الافق داعب خيالها كثيراً ، وأثر فى رؤيتها بشكل مباشر ، لكنها ذهبت تهرول نحو الجنوب مع أهل النوبة ، وذلك الأفق الفسيح للصحراء وسكونها وجدت مشاعرها تتآلف وذلك النسق من (المنظر الخلوى) الذى تخصصت فى رسمه ، فأخذت تجوب بين دروب الصحراء تسجل تلك الجبال الشاهقة بحس تاثرى ولمسات دافئة تشبه "الباستيل" تنفذها بألوان الزيت .

(فنانة واقعية الأسلوب تخصصت فى المناظر الخلوية التى تصورها خلال رحلاتها ولدت بالأسكندرية فى ١٩ يناير ١٩٣٥ ، كما تعالج موضوعات العمل وخاصة الصيادين الذين أقامت معهم فى منطقة النوبة بعد أن غطتها مياه السد العالى وتحولت الى بحيرة ناصر .

درست الأدب الفرنسى بكلية الآداب بجامعة القاهرة وحصلت على اليسانس ١٩٦٢ ... ثم الماجستير ١٩٦٧ عن يوميات الفنان الفرنسى "أوجين ديلاكروا" ثم حصلت على الدكتوراه ١٩٧٤ حول موضوع النزعة الانسانية عند (فان جوخ) . وعملت أستاذاً للحضارة بكلية الدراسات الانسانية بجامعة الأزهر .. وقد نشرت عدة دراسات وبحوث أدبية وفنية منذ ١٩٦٥ فى المجلات المصرية والعربية ، كما أصدرت ثلاثة كتب عن "ديلاكروا" ، و(فولتير) و (حضارة الاسلام) و (لعبة الفن الحديث) .

وهى تشارك فى المعارض العامة بلوحاتها منذ ١٩٥٥ ، كما أقامت أول معرض لأعمالها ١٩٥٨ بمتحف الفن الحديث بالقاهرة قبل هدمه .. وقد حصلت على منحة التفرغ للرسم لمدة عامين (١٩٧٠ - ١٩٧٢) كما شاركت فى العديد من المعارض الدولية وبلغ عدد معارضها الخاصة ٢٨ معرضاً .. وتوجد نماذج من

إنتاجها لدى وزارتى الثقافة والخارجية وفى الفنادق والمجموعات الخاصة فى مصر والخارج)(*) .

والمنظر عندها يتمثل فى كتلة داكنه فى مقدمة الصورة ، غالباً ما تكون تنويعات لأشكال من الصخور يظهر فيها الضوء والظل بدرجة حادة ثم ينسحب المنظر بعد ذلك الى الافق الرحيب والفسيح وتتلاشى فيه التفاصيل وتقترب الظلال من الأضاءة بشكل متجانس نسبيا كأنما هو حوار بين القريب والبعيد ، ففيه (شكل رقم ٥٨) تظهر مجموعة من الاشخاص الآدمية فى منتصف الصورة بجوار كتل صخرية تشبه تلك الأشكال الآدمية ، تحدث هذا الحوار بين الشكل فى مقدمة الصورة وذلك الفضاء الفسيح كخلفية لهم .

ولقد كانت زينب عبدالعزيز واحدة من الفنانات القلائل اللاتى تناولن موضوع النوبة وأبو سمبل وأخذت على عاتقها تسجيل ذلك الجمال من الطبيعة ، فلم تنسى هناك تسجيل حياة الصيادين وعلاقة ذلك برزقة البحر يؤكد تأثير النشئة على خيالها ، فهى (الشكل رقم ٥٩) تسجل حياة الصيادين فى النوبة كأنهم على شاطىء البحر بالأسكندرية ، والفنانه تعمد هنا الى الميل الى التلخيص الذى لا يخل بواقعيتها فى الاسلوب فهى تجرد الشكل من التفاصيل التى تراها زائدة وتتجاور لمسات فرشاتها بجرأة وسهولة منتقلة بين الألوان الساخنة والباردة دون نشاذ أو إخلال بالقيم التشكيلية (شكل رقم ٦٠) فضلاً عن أنها تظهر إنعكاسات الصخور على المياه بشكل تأثيرى بالغ الحساسية ، والنضج الفنى ، وأحياناً نجدها تجوب بين أطلال ومنازل النوبة تصورها وكأنها شخوص آدمية ، تتطلع اليك فى صمت موحش دون أن يكون لأى شكل آدمى يؤنس المشاهد فى ذلك الصمت الموحش (شكل رقم ٦٠) ، ولكنها لا تنسى سخونة ودفء اللون فى تلك الطبيعة المغمورة بالضوء وذلك الجبل الذى يشكل جزء لا يتجزأ من تلك البيوت وتؤكد لمسات فرشاتها الخشنة المزيد من ذلك الاحساس الدرامى بالعمل فهى تنتقل بين الالوان البرتقالية والاحمر والاصفر الذهبى، لتأكيد البعد الزمنى فى العمل الذى تتناوله وباللون تخدم الموضوع وتعبر عنه تعبير

(*) (قاموس الفنانين فى مصر) للدكتور صبحى الشارونى تحت الطبع" ، ص ٣٧٥ .

شمولى، وهى كعادتها تختصر الكثير من التفاصيل فى المنازل ويخيل إليك فى الجزء الأيسر من الصورة تلك الاطلال من المنازل كأنها أشكال آدمية ترفع أياديها الى السماء فى تضرع وخشوع ، ولا تنسى ان تضع فى مقدمة الصورة قطعتان من الصخور الملونة بألوان ساخنة ، ليكون عنصر تواجد الصخور لديها يكاد يكون القاسم المشترك الأعظم فى معظم أعمالها .

وتنتقل زينب عبدالعزيز فى مرحلة لاحقة الى التبسيط والتجريد ، ففى لوحتها "الطريق الى كاترين" (شكل رقم ٦٢) تسجل الجبال وقد تخلت بعض الشىء عن سخونة ألوانها التى تعودنا عليها فى أعمالها عن النوبة ، وتجرد الشكل من كل تفاصيله ليكون لمسة اكثر جرأة وبساطة وزهد يعبر عنه جلال الموقف ، وكذلك تؤكد حركة الفرشاه إيقاع وتوازن بين الخطوط ، تخلق تنوع وتناغم فى الشكل لديها ، كذلك توزيع الظلال والكتل الغامقة فى الصورة يحدث ذلك التوازن فى العمل مع وجود بعض الاشجار فى أسفل اللوحة ، يؤكد ذلك الاستقرار والإتزان فى التكوين وهو واحد من أجمل ما أنتجت فى الفترة الاخيرة .

وزينب عبدالعزيز واحدة من الفنانات التى تعرضت لفن المنظر الطبيعى وسحره ، ولم تلتفت الى شىء سواه .

جاذبية سرى

لم يكن المنظر الطبيعى هو شاغلها الشاغل بل كان خلفية لأشخصها الانسانية التى تتناولها فى أعمالها ولكنها تناولت (المنظر الطبيعى) والحارة المصرية من مفهوم (تعبيرى وتجريدى) منفرد يضعها فيمن تناولا المنظر بشكل تجريبى وتجريدى له أهميته ، فالمنظر المسطح عندها جاء معززاً للوجود الانسانى الذى يستحوذ على اللوحة عندها وهى تأخذ تفاصيل لا أخر لها من المناظر المصرية والحارة المصرية على وجه التحديد متناولة وحدة (الشباك) فى تلك، الحارة بتنويعات هائلة (شكل رقم ٢٧) بإحساس "أرابيسكى" تجريدى مسطح له إيقاع وموازين خاصة بعالمها فضلاً عن إرتباطها الواعى بالطبيعة ، لا تسجلها بالضبط بل تستوحى منها ما يضفى عليها غنى حيوى نابض وكانت الطبيعة بالنسبة لها هى المصدر الاساسى الذى يعطيها القانون الذى تبنى عليها اللوحة فبدأت فى الفترة بين عامى (١٩٦٠ – ١٩٧٠) مجموعة لوحات تناولت فيها البيوت من الحارة المصرية بكل تفاصيلها الانسانية (شكل رقم ٢٨) ، وزاوجت بينها وبين "التجريد التعبيرى" و "التخشيص" بأداء متدفق بالمشاعر تناولت فيه وحده الشباك والبناء المعمارى التركيبى لتلك البيوت بكل إيقاعاته الدرامية لتعطى لنا منظر مسطح ذو سطح مشغول بوحدات مزدحمة وضربات فرشاه خشنة متأثرة فى ذلك بأسلوب "راغب عياد" ولكن لتصل بنا الى مفهوم غير تقليدى للمنظر أن جاز لنا أن نتناوله من تلك الزاوية وأعتباره منظراً طبيعياً كهدف مستقل بذاته ، والدليل على ذلك (أن الشخوص فى لوحاتها أنسحبت من مقدمة الصورة متحولة الى عنصر من عناصر البناء المعمارى فى الخلفية فتحولت الى مساحات هندسية متناغمة مع شكل الخلفية فى حوار عضوى بين الشكل الانسانى وبقية أجزاء الصورة، وكل ذلك فى حس وروح مصرية صميمة وحوار بين التجريد والتشخيص)[1] .

---

[1] كتاب هيئة الأستعلامات – جاذبية سرى – لفاروق بسيونى ، ص ١٦ .

السطح عندها ملىء بالأشكال الهندسية الساكنة والمتداخلة مع حركة الشخوص دون أن يكون هناك بطل فى الصورة فكل الاشكال تصنع البطل ، ويؤكد ذلك تلك اللمسات الخشنة على السطح ، ووضوح لمسات اللون وسمكه فى الايهام بالبعد المنظورى للون ، فكان المثير الاول لخيالها البيوت فى الحارة المصرية بيوت كثيرة متراصة أو متجاورة ، لمسات متجانسة ومتداخلة متقاطعة تحدث جواً دراميأ فى الصورة ، فمن تلك الحدة الصارمة الى تلك الليونة الطبيعية المنسابة ، بهذا الحس الارابيسكى تاثرت وطورت بنبض حيوى غنى كأنه عالم سحرى أكتشفته بنفسها .

.... "لعل بحثها فى التجريديه والتكعيبية وعلاقتها بالطبيعة من خلال تصويرها لمناظر البيوت والنيل والمراكب فى بداية الستينيات ، ثم علاقة ذلك بالتشخيص التعبيرى مع منتصفها حينما صورت لوحاتها الحائطية الضخمة عن النيل (شكل رقم ٢٨) قد أتاح لها أن ترتفع فوق التجريد والتشخيص معا لتقدم فناً تذوب معه المذاهب والمدارس لتبقى لغة الشكل القادرة بذاتها على التعبير عنه دون إبتعاد عن الطبيعة المصدر الاساسى للفن الذى ينطلق منه الفنان فى البداية مبلوراً لنفسه لغته التشكيلية الخالصة"[1] .

ومع بداية السبعينات بدأت تبحث عن مثير جديد رحب باتساع مساحاته فتحولت الى تصوير (الصحراء) ، بشكل أستوحت فيه أشكال وخطوط الافق وكثبان الرمال وأمتداد ورحابة المنظر الخلوى بأشكال تجريدية متنوعة الأدوار بين الاشكال الهندسية الحادة والاشكال الدائرية أو المنحنية فى تبسيط موجز معبر دون تفاصيل كثيرة ، وأنتقلت من التراكيب والتداخل الى السكون والتعبير البسيط مستوحية سكون وصوفية الصحراء من حيث اللون والشكل .

وعلى الرغم من تنوع الموضوعات عند "جاذبية سرى" بين البيوت والصحراء وإندماج البيوت والصحراء والأشخاص لكن يظل الاحساس نابض حيوى متيقظ ، وهى مفتوحة العينين متيقظة الوجدان بدون تكرار أو ملل .

---

[1] كتاب هيئة الأستعلامات – جاذبية سرى – لفاروق بسيونى ، ص ١٦ .

زينب عبدالحميد الزرقانى

زينب عبدالحميد الزرقانى ، رسامه ، ولدت عام ١٩١٩ ، تحرص على إستخدام الالوان المائية والاقلام الملونة فى الرسم حتى تبدو ولوحاتها الفنية الزيتية وكأنها مرسومة بأقلام ملونه .. ومعظم أعمالها تصور المناظر الريفية والاحياء القديمة فى المدن ... خطوطها قوية مملوءة بالحركة والحيوية والعنف .. غالباً ما تختار زاويه (عين الطائر) تطل منها على المشاهد التى ترسمها وهى طريقة تذكرنا بالمنظور فى الفن العربى القديم عند رسم المناظر الطبيعية والخرائط .

ألتحقت بمعهد معلمات الفنون وحصلت على الدبلوم عام ١٩٤٥ ، وسافرت فى منحة دراسية الى أسبانيا حيث نالت درجة الاستاذية فى فن الرسم عام ١٩٥٢ ، وعادت لتعمل بالتدريس فى معهد معلمات الفنون الجميلة الذى أصبح فيما بعد كلية التربية الفنية ، ساهمت فى تأسيس جماعة الفن الحديث عام ١٩٤٦ وشاركت فى معارضها بالقاهرة والاسكندرية على مدى عشر سنوات هى عمر هذه الجامعة ، وقد أقامت عدة معارض خاصة لاعمالها بالقاهرة والاسكندرية كان أولها بمتحف الفن الحديث عام ١٩٤٧ وشاركت فى معرض مصر فرنسا بباريس ١٩٤٩ وبينالى فينسيا ١٩٥٠ وبينالى ساوباولو بالبرازيل ١٩٥٣ كما أقامت معرضاً خاصاً لاعمالها فى مدريد ١٩٧٠ وشاركت فى العديد من المعارض المشتركة والجماعية فى القاهرة والاسكندرية وبوابست وغيرها ، كما حصلت على عده جوائز محلية وتوجد نماذج من أعمالها فى متحف الفن الحديث بالقاهرة ومتحف الفنون الجميلة بالاسكندرية وفى المجموعات الخاصة فى مصر والعديد من الدول الغربية .

بين أزقة الأسكندرية والقاهرة ، وعند شاطىء المتوسط ، تجوب فنانه منفردة الأسلوب ، بلوحات تعبر فيها عن المنظر الطبيعى ، أتخذته كهدف لحد ذاته ، تناولته بخامات مختلفة تارة بألوان مائية وتارة بألوان مائية وأقلام ملونة ، ومرة بألوان زيتية لا تفرق كثيراً بين إستخدام الخامات المختلفة فى أعمالها ، فهى تصوغ المنظر بشكل متفرد غريب على الاقل على الساحة التشكيلية فى مصر ، (فمن خلال تنغيمات

وحركة الخطوط كأنه نسيج عنكبوتى تصوغ وتقدم لنا الحارة المصرية فى قالب وروح الارابيسك)[١] .

والفنانة هنا حينما تتناول الحارة المصرية بهذا الشكل فهى تثور على المألوف، وتنحو بعيداً عن التقاليد الأكاديمية ، على الرغم من أنها هى الحاصلة على درجة الاستاذية فى الرسم من (أسبانيا) فلم تتجه الى التأثيرية كأسلوب لمعالجة المنظر فى لوحاته بل شقة لنفسها أسلوب يقترب من المصور (رؤول درفى) حيث يقول عن أعمالها أحد النقاد (إن لوحات زينب عبدالحميد تحافظ على نفس الرقة الشرقية ، ونفس التلوين المبهر الذى يخطف البصر ، وتصور لوحاتها نوع من الطفولية المتعمدة إلا ان تستطيح تصميماتها ، وصدق تصويرها بألوان التطريز الفارسى لا يقف عند رؤية (رواؤول درفى) أو (دوينيرو روسو) أذ أنها تضيف لكلاهما بألوانها المائية فتنة الحساسية الحية المرهفة) .

وهى فى تناولها للمنظر بشكل عام تنظر إليه من أعلى أو بمنظور "عين الطائر" وهى تتيح بهذا المنظور أن تتعمق أكثر داخل الحارة فتزداد مساحة الارض وكذلك مساحة العمق ، ولعل من أبرع لوحاتها التى تبين هذا المفهوم لمنظور عين

الطائر لوحة عن الاسكندرية فهى تتناول المنظر من أعلى ، كل شيىء المنظور والخطوط تتصارع وتتقاطع بين خطوط أفقية تتمثل فى شكل العربات والمركبات ، وأشكال المداخن فى أعلى الصورة ، وهو تعبير صادق ودقيق ، للأحساس بكل هذا الصخب والزحام ، بشكل تعبيرى دقيق .

وهى تسجل كل ما تقع عليها عيناها ، وترصد واقع معاصر نعيشه وهى تتحامل مع القريب بنفس القدر مع البعيد فقد تلاشى الى حد ما البعد المنظورى بشكله الأكاديمى فى لوحاتها ، فالخطوط تحدد مساحات لونية هندسية ، تتدرج حسب إقترابها أو بعدها من ناحية الحجم ولكنها من ناحية المعالجة اللونية أو الخطية فهى

---

(١) رأى الناقد "لامون فارالدو" الحائز على جائزة النقد الدولية للأمريكتين نشر فى صحيفة "يا" الاسبانية فى ٢٩ يونيو ١٩٥٢ .

لا تميز بين البعيد والقريب ، فالألوان قوية والخطوط صريحة فى القريب والبعيد على حد سواء واللون لا يتدرج منظورياً فالخط يحاصره من كل الجهات . وعلى المتلقى أن يذهب ويبحر معها فى رحلة الإستكشاف مع المنظور الخاص بها ، وهى تراعى الامانة فى رسم الجزئيات الصغيرة من المنظر ، وحركة الخطوط عندها تحدد ديناميكية العمل فتسبح من خلاله تراكيب متداخلة منه تصنع حساً دراميا فى كل لوحاتها على وجه العموم .

وتقترب أعمال زينب عبدالحميد من حس الفن الأسلامى والروح "الارابيسكية" المتداخلة ، ولقد إختارت بوعى تلك الموضوعات التى تتلائم مع هذا الاسلوب وسط الاحياء الأثرية الاسلامية أو المناطق المزدحمة والمقاهى الشعبية (وقد خلقت من هذه العناصر مادة حية وقوية لتكوينات حديثة وجديدة ، فلوحاتها رغم الواقع الذى لا تخطئه العين فالمنازل هى المنازل والحوارى هى الحوارى والسفن هى السفن ، ولكنها تحمل فى ثناياها حساً شرقياً تنطلق به الى أفق أوسع من الإبداع الجميل"(*) .

والحارة عند (زينب عبدالحميد) هى تجسيد واضح للإحساس بالزحام زحام البيوت الصغيرة المتراصة ، زحام المحلات التى تتشكل مثل المنمنمات ، وتتكامل معها أرضيات تلك الحوارى المغطاه ببلاطات البازلت الصغيرة ، ويتضح ذلك فى (الشكل رقم ٦٦) وهو "حارة أطلس" تتناول فيه الفنانة الحارة بأشكال أربيسكية ، فنجد أن أرضية الحارة تتكون من مجموعة من الخطوط المائلة تحدث جواً حركياً فى شكل الارضية والمنظر بوجه عام مغلق من كل الجوانب ، اللهم الا مساحة ضئيلة فى أعلى الصورة للسماء ، كمتنفس فى التكوين وهذا يحدث فى الكثير من أعمالها فالسماء هى نقطة ألتقاء الانفاس وراحة العين ، فالخطوط بها تتلاشى لتعطى المشاهد ذلك الإحساس براحة العين وإلتقاط الأنفاس وسط هذا الزخم من الخطوط ، وهى واحدة من أروع ما أنجزت (زينب عبدالحميد) وهى بحق صاحبة تجربة فريدة وأسلوب متميز فى مجال المنظر الطبيعى فى مصر .

(*) من مقالة "لمكرم حنين" بجريدة الأهرام فى ١٩٩١/١٢/١٣ .

مرجريت نخله

هى واحدة من الفنانات المصريات المبدعات التى تناولت المنظر الطبيعى بشكل تعبيرى وأستلهمت الطبيعة المصرية فى العديد من أعمالها فكانت على درجة عالية من صدق المشاعر وسهولة التعبير ففى لوحاتها التى عبرت فيها عن المنظر الخلوى فى الريف بضاحية من ضواحى الاسكندرية أستخدمت الشكل المربع فى عملها وقسمت المساحة الى أشكال هندسية مختلفة ، وعلى الرغم من أن المنظر الخلوى لديها مفتوح التصميم من كل الجهات إلا أنه مفعم بالتفاصيل الدقيقة لحركة الانسان وعلاقاته بالطبيعة من حوله فالناس والحيوانات والطيور تشغل مساحة كبيرة من المنظر وهى فى الحقيقة تبحث عن قصة عناق المخلوقات والطبيعة فى دفىء حميم .

مرجريت نخله ، رسامه ، ولدت بالاسكندرية عام ١٩٠٨ ، وتوفيت بها يوم ٣٠ سبتمبر عام ١٩٧٧ ، تعتبر من أهم فنانات الجيل الثانى بعد جيل الرواد فى الفن المصرى الحديث ، فهى أستاذه لاجيال تألقت من الفنانات المصريات ... أسلوبها فى الرسم يصور الواقع بلمسات تأثرية (إنطباعية) ، فيه مذاق فطرى يحقق الاحساس بقوة التعبير .. لها شخصية فنية واضحة ، ومنذ بداية حياتها الفنية عرفت بقدرتها الفائقة على تصوير المجموعات ، وكانت تختار الموضوعات التى تمكنها من إبراز هذه القدرة مثل (البورصة) و (سباق الخيل) و (السوق) .. فهى تعطى لكل شخصية تعبيراً خاصاً فى الحركة وقسمات الوجه واللون ... أن عنايتها بمفردات لوحاتها يجعل الشخوص تعبيرية تقترب من الكاريكاتير .. وهى تميل الى التكوين المروحى والاشعاعى مما يحقق ترابطاً بين عناصر التشكيل فى لوحاتها ، تلقت دروس الفن الاولى على إيدى الفنانين الاوربيين فى مراسمهم الخاصة بالاسكندرية وقد فازت بميدالية فضية عام ١٩٣١ من المعرض الزراعى الصناعى ، وميدالية ذهبية من جمعية محبى الفن بالاسكندرية عام ١٩٣٢ ، سافرت عام ١٩٢٤ الى باريس للدراسة على نفقتها الخاصة ثم أنضمت الى البعثة التعليمية المصرية عام ١٩٣٦ وحصلت على دبلوم الفن التربوى عام ١٩٣٩ ، وخلال دراستها فى باريس فازت بالجائزة الاولى فى ثلاث مسابقات فى المدرسة الاهلية العليا للفنون الجميلة أعوام ٣٦ - ٣٧

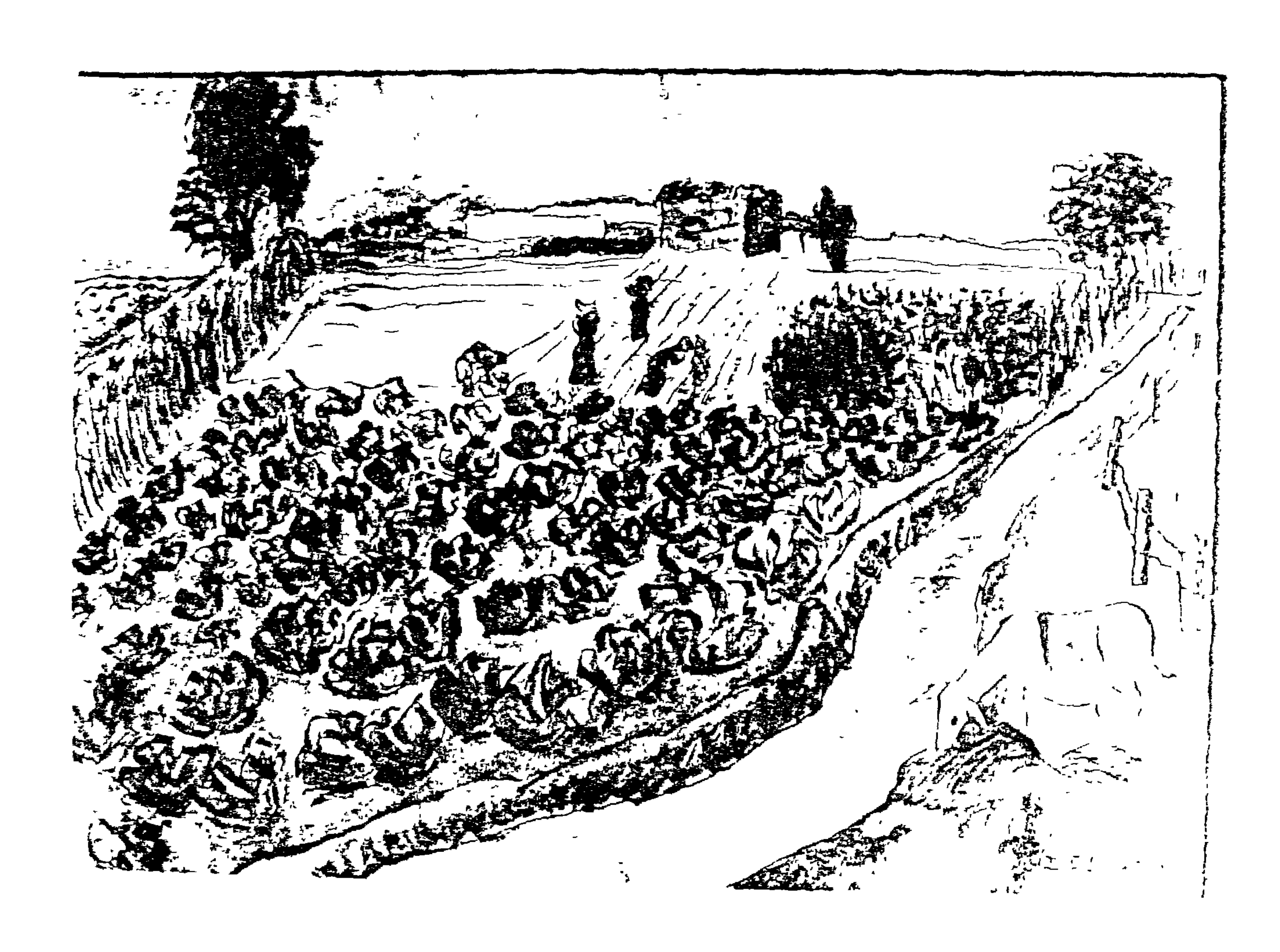
- ١٩٣٨ كما فازت بالميدالية فى معرض باريس الدولى عام ١٩٧٣ وشاركت فى معارض صالون الخريف وصالون الرسامات . عادت الى مصر قبل الحرب العالمية الثانية لتعمل بالتدريس فى معهد الفنون الجميلة للبنات وأقامت أول معارضها الخاصة فى مدينة (انيير) الفرنسية عام ١٩٣٦ عادت الى باريس عام ١٩٤٨ لدراسة أحد تخصصات فن الرسم وأقامت معرضاً لاعمالها فى السفارة المصرية كما شاركت فى معرض مصر-فرنسا عام ١٩٤٩ الذى أقيم بمتحف الفنون الزخرفية (بالوفر) بباريس وعادت الى مصر لتعرض أعمالها فى القاهرة والاسكندرية وبورسعيد ، سافرت الى باريس للمرة الثالثة عام ١٩٥١ لدراسة فن الرسم الجدارى وألتحقت بمدرسة (اللوفر) عام ١٩٥٢ وعادت الى القاهرة عام ١٩٥٤ بعد أن أقامت معرضاً لاعمالها فى (جاليرى برنهايم) وقد أقتنت الحكومة الفرنسية أحدى لوحاتها فى هذا المعرض ، حصلت على الجائزة الاولى فى سوق القاهرة الدولى عام ١٩٥٨ ، كما فازت بجائزة الرسم الاولى فى معرض صالون القاهرة عام ١٩٥٩ وشاركت عام ١٩٦٠ باحدى لوحاتها فى معرض (دوفيل) الدولى بفرنسا ونالت شهادة إمتياز عن تلك اللوحة .[1]

وتعد الفنانة واحدة من الفنانات المصريات اللاتى تناولن الطبيعة المصرية بشكل خاص فهى تصور الطبيعة مفعمه بالمشاعر الانسانية وذلك من خلال اللون والخط والمساحات اللونية بشكل تعبيرى بحت ، وعلى الرغم من أنها لم تحظى بالتعريف الكامل والشهرة من جانب المهتمين بأمر الفنون التشكيلية فى مصر إلا أنها تعد واحدة من أهم الفنانات المصريات على الاطلاق ، وعلى الرغم من سفرها المتعدد الى فرنسا والموضوعات التى تناولتها عن المنظر الطبيعى فى حدائق باريس إلا أنك تلمح أنها تصور بروح مصرية صافية تصوغ الاشكال والاشياء بدفىء الشرق ومشاعره ، وحينما تنظر الى المنظر عند (مرجريت نخله) تجد أن هناك تشابه ما بينها وبين المصور الهولندى (بيتر بروجل) فكلاهما يستخدم التصوير القصصى فى أعماله ولكن (مرجريت نخله) تختلف عنه فى أنها تصور أشكالها بأسلوب تعبيرى

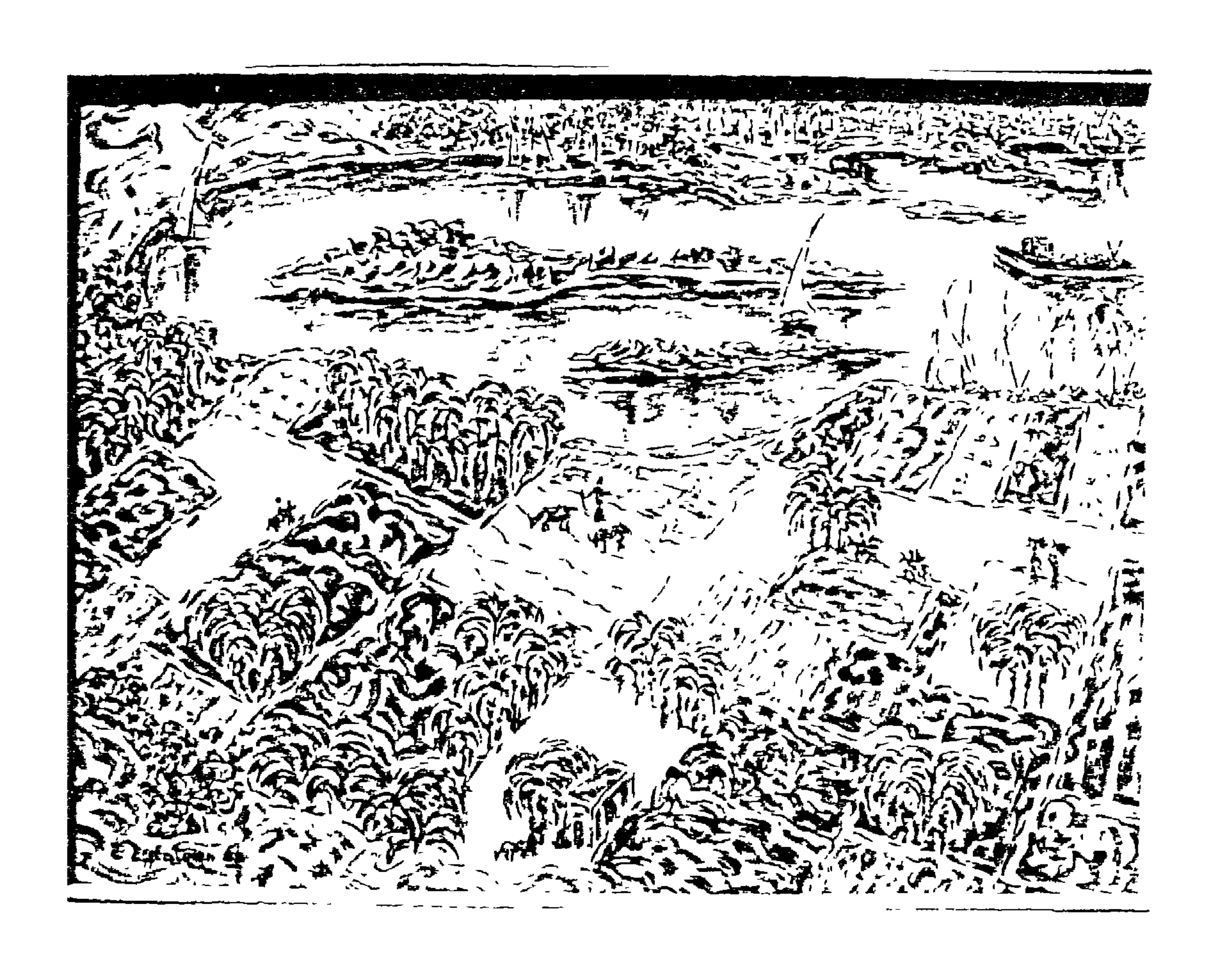
---

[1] قاموس الفنانين المصريين د./ صبحى الشارونى - تحت الطبع - ص ٢٣٠ .

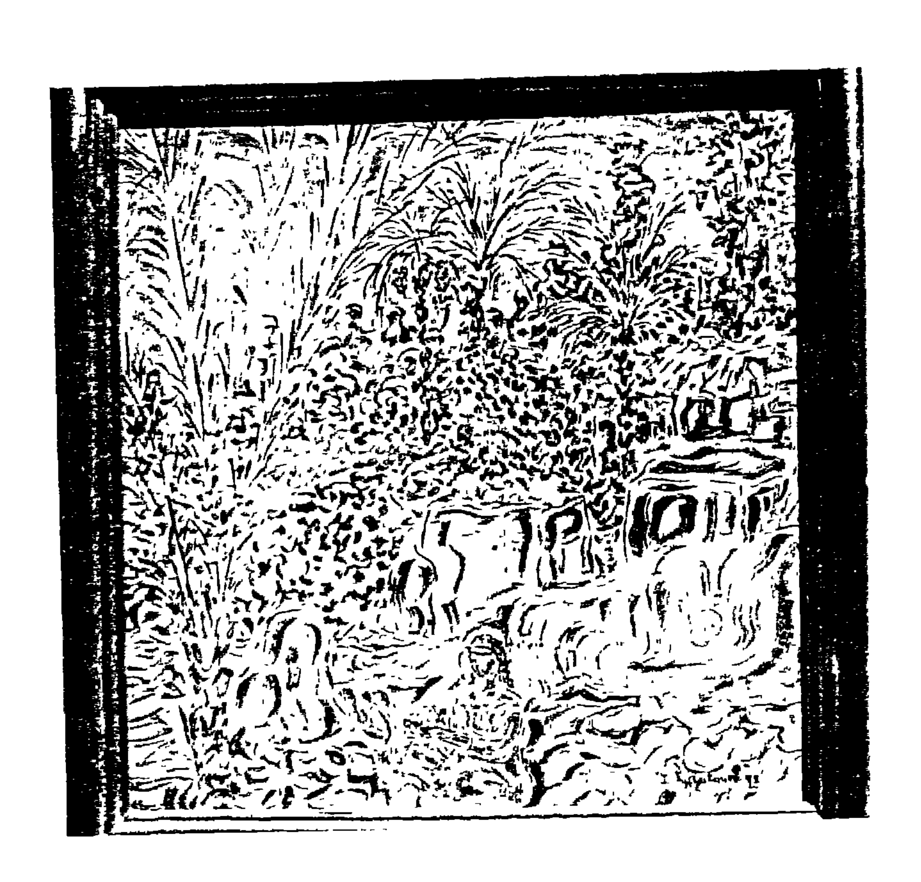
بحث ، وهى واحدة من الفنانـات العظيمـات التـى أثـرت الحركـة الفنيـة التشـكيلية فـى مصر .



شكل رقم ٥٦



شكل رقم ٥٧



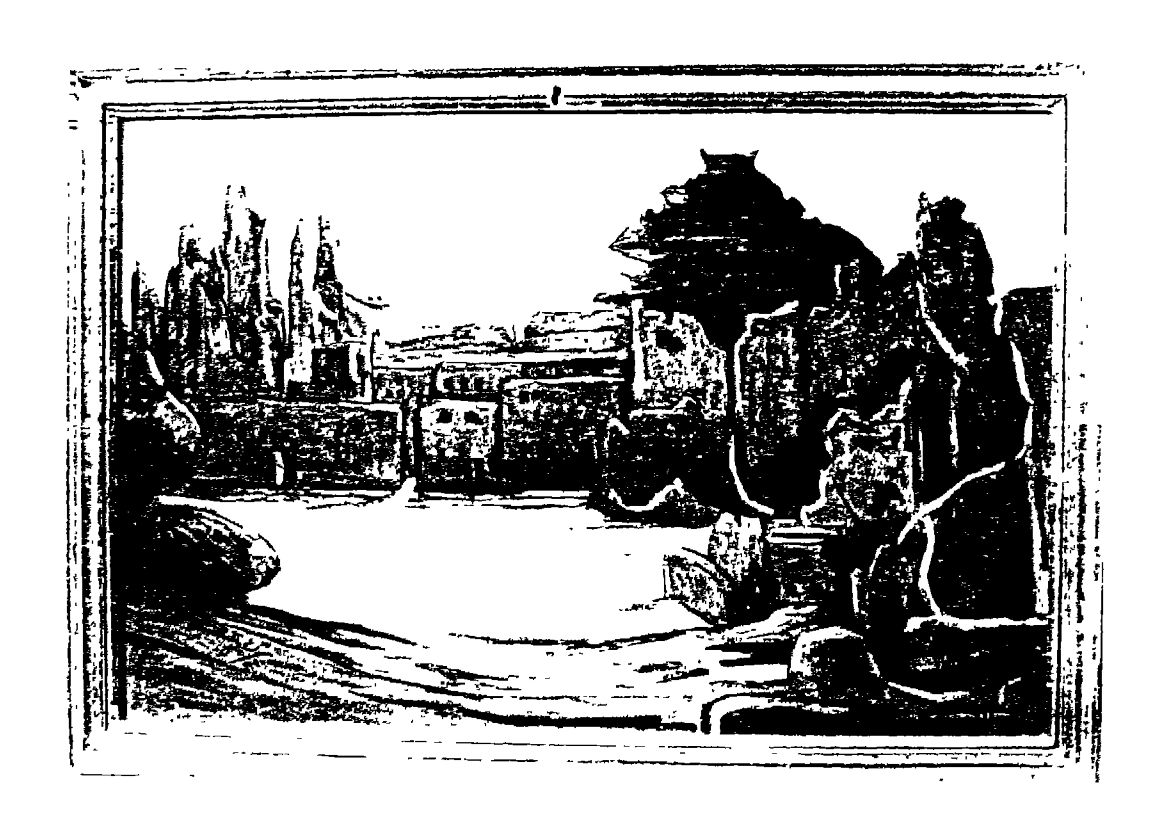
شكل رقم ٥٨



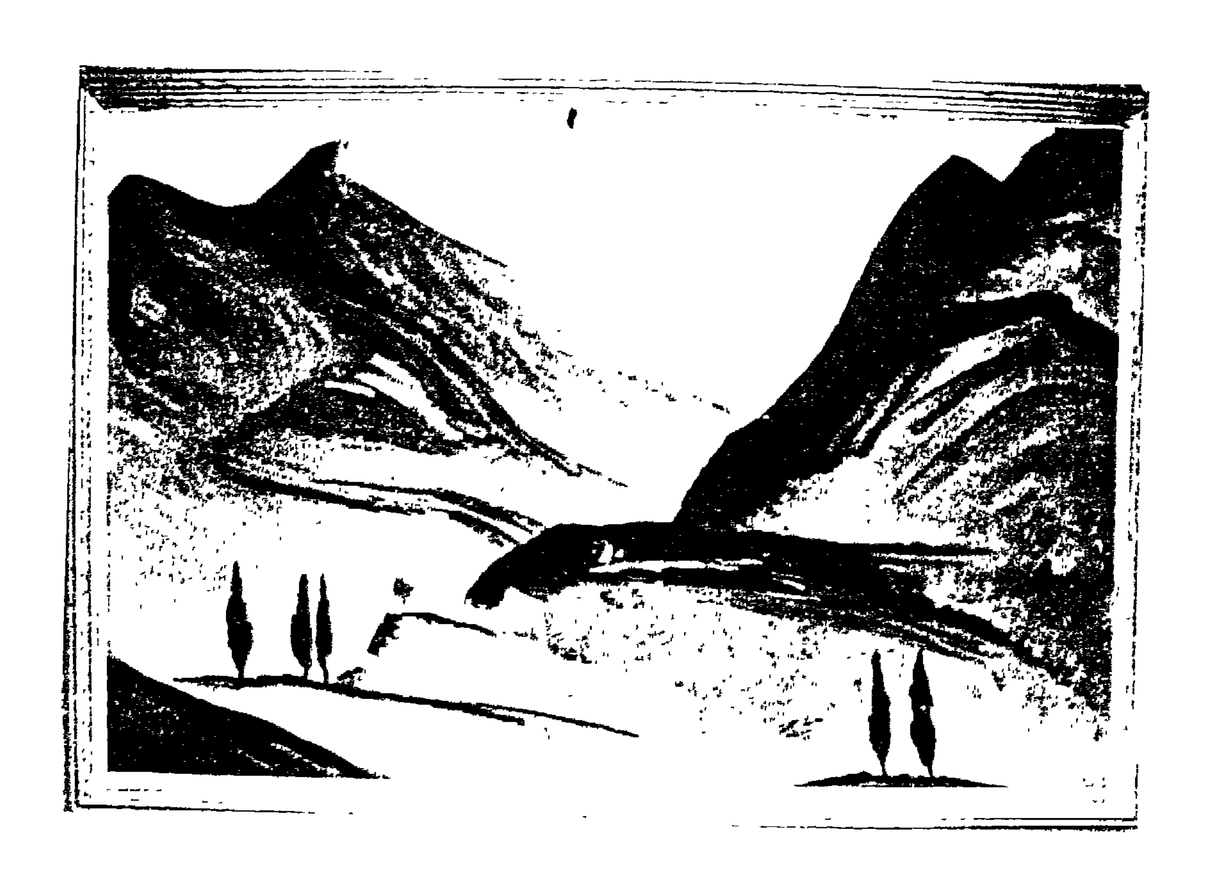
شكل رقم ٥٩



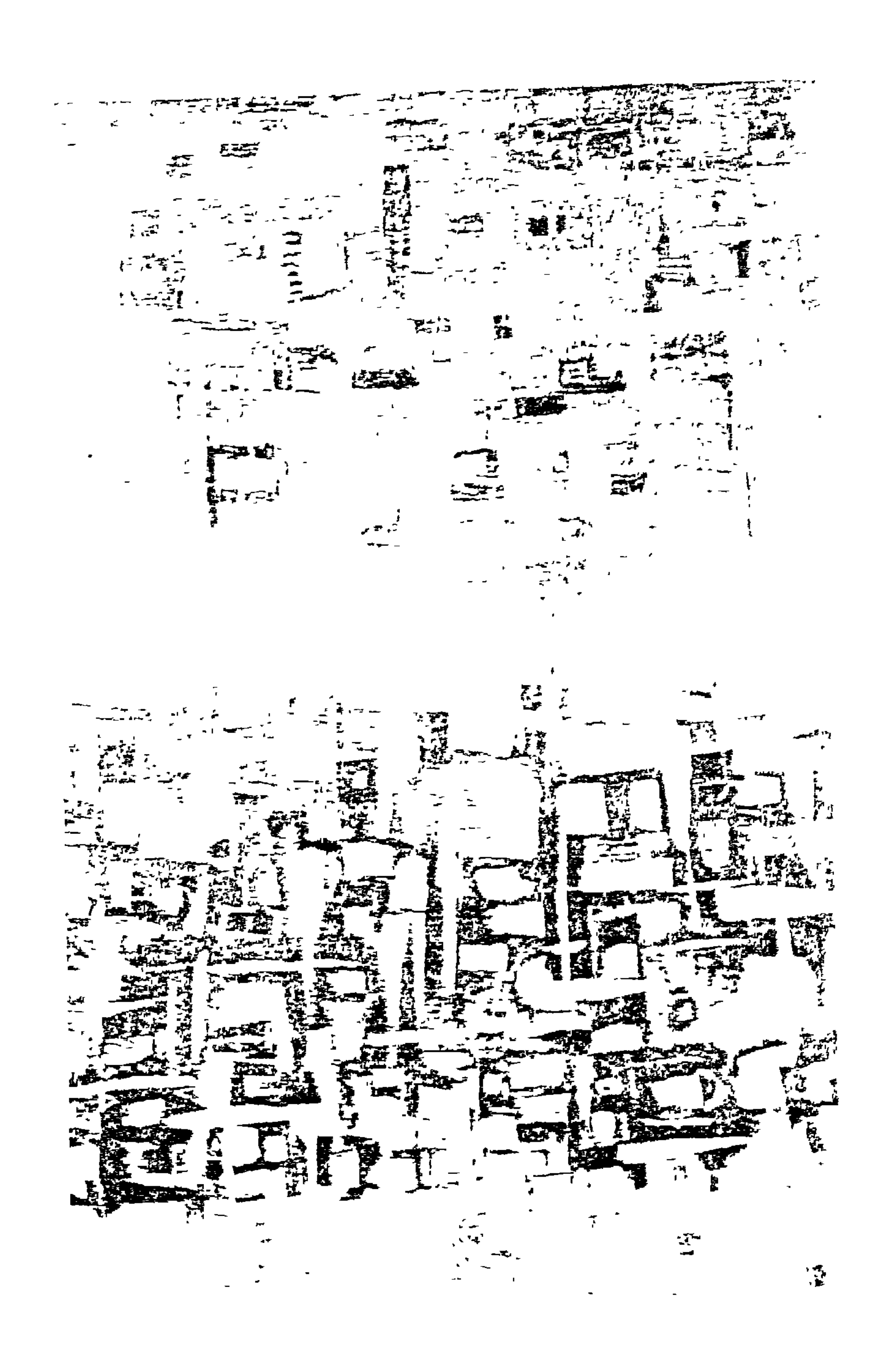
شكل رقم ٦٠



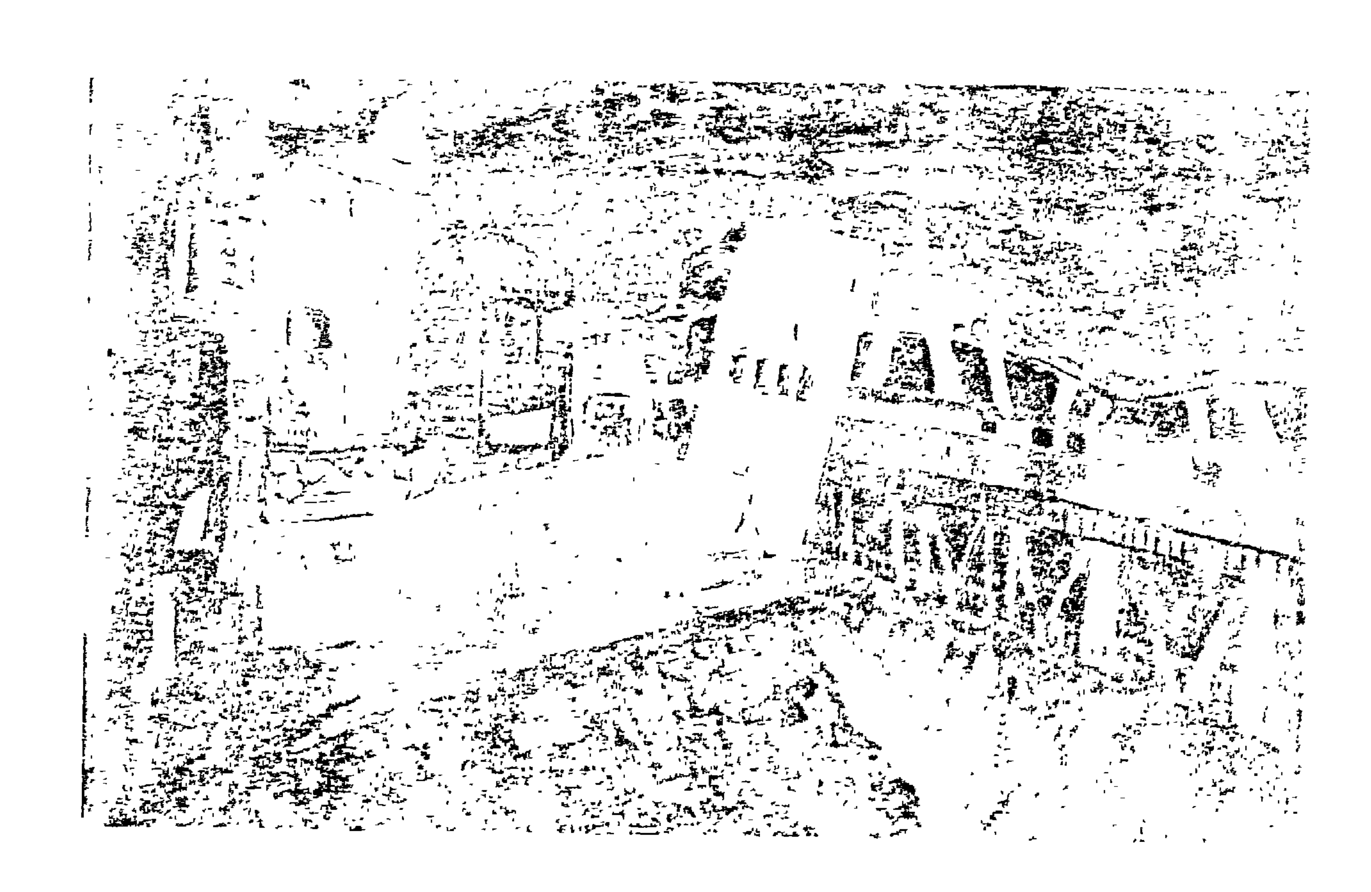
شكل رقم ٦١



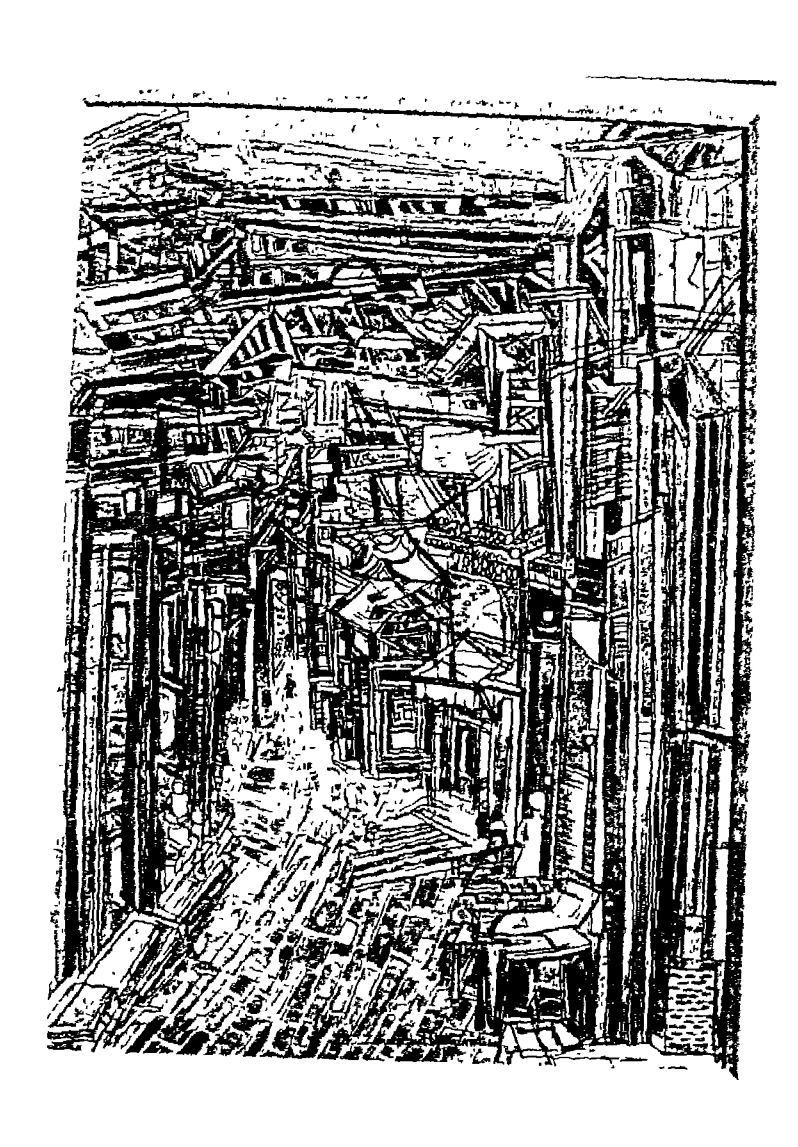
شكل رقم ٦٢



شكل رقم ٦٣



شكل رقم ٦٤



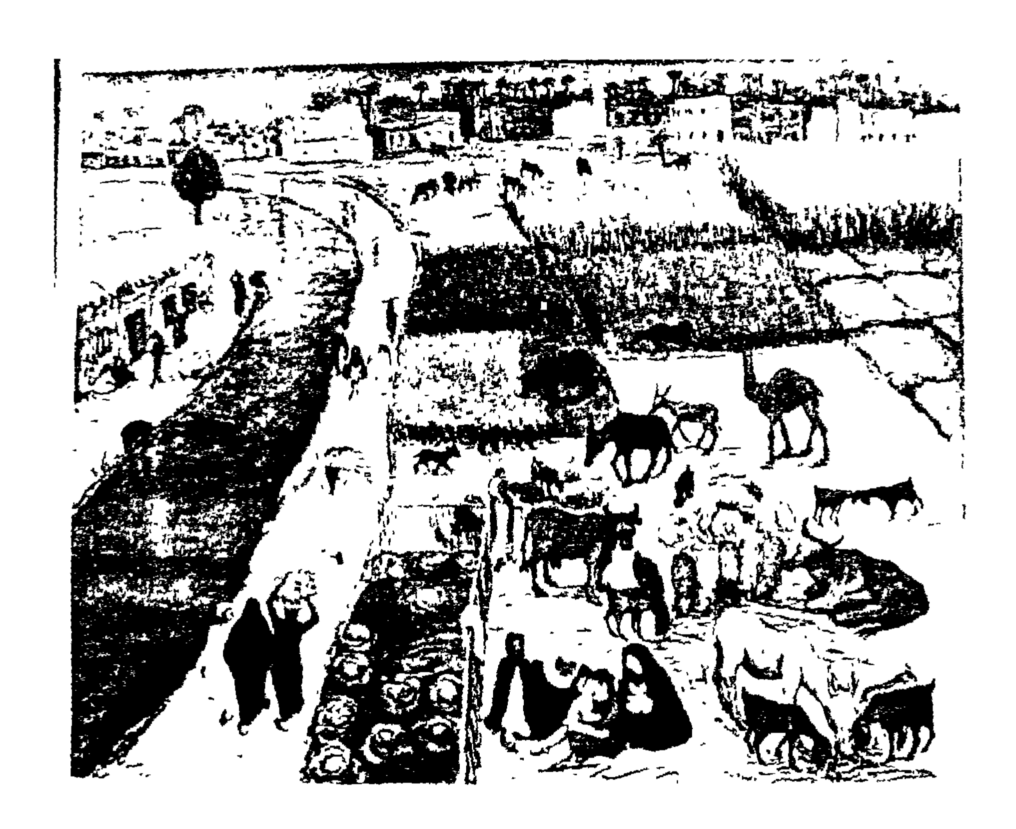
شكل رقم ٦٥



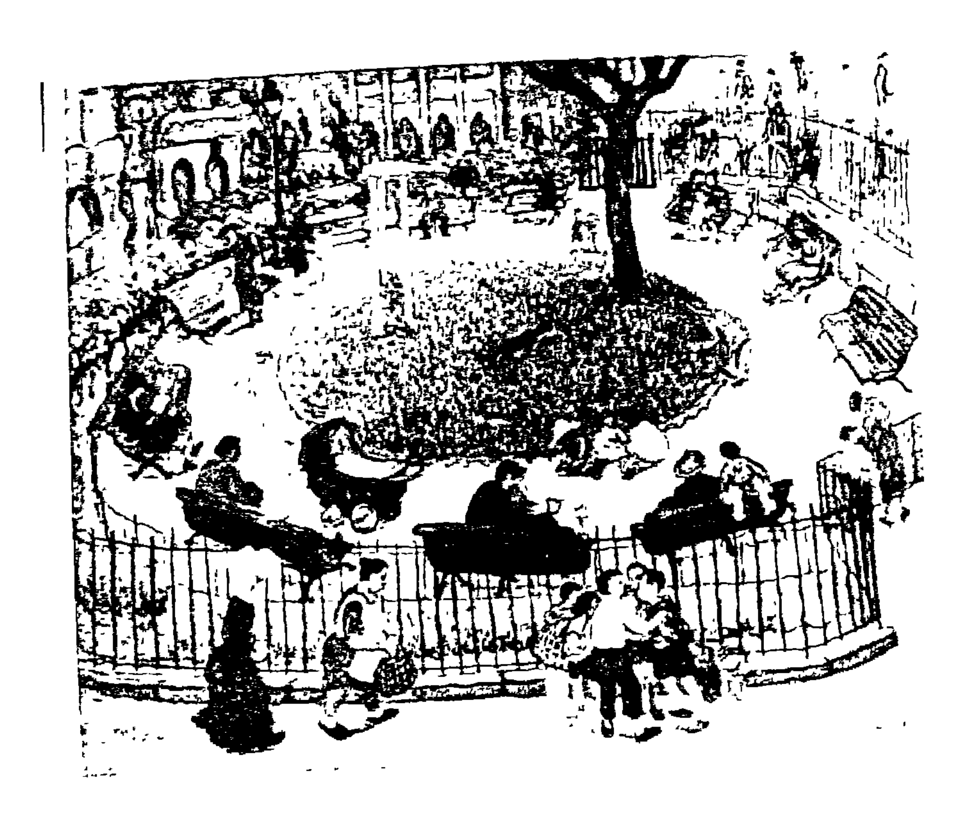
شكل رقم ٦٦



شكل رقم ٦٧



شكل رقم ٦٨ .



شكل رقم ٦٩

الفصل الثانى

المنظر الطبيعى فى أعمال بعض الفنانين المعاصرين عن الفترة ١٩٧٠ الى ١٩٩٠

شفيق رزق سليمان (١٩٠٥)

الفنان "شفيق رزق" واحد من الفنانين الذين لا يجيدون فن الكلام ، جاء ورحل عن عالمنا فى صمت وترك لنا العديد من لوحات تعبر عن المنظر منفذه بالألوان المائية "الأكوريل" وهى خامة شديدة الحساسية فى الاستخدام تفوق حساسية الوان الباستيل فى التعامل ، فالخطأ لا مرد له فى العمل ولابد للفنان أن يكون مسيطراً على إستخدام الخامة وطريقة تناول موضوعه بها ، لهذا عزف كثير من الفنانين المعاصرين عن إستخدام تلك الخامة "خاصة الرسم بالألوان المائية" لصعوبة الاستخدام .

رسام ولد بمدينة طنطا يوم ٣٢ أكتوبر عام ١٩٠٥ وتوفى فى كليفلاند بالولايات المتحدة الأمريكية يوم أول يوليو ١٩٨٩ .

فنان من جيل المعلمين الثانى ، شارك "حبيب جورجى" فى جمعية الرسم ، ثم فى تأسيس "جماعة الدعاية الفنية" التى كان لها نشاطها خلال الثلاثينات . وظل وفيا لرسم المناظر الطبيعية بالألوان المائية، وتخصص فى رسم لوحات الزهور والحقول حتى أطلق عليه "عاشق الأشجار" .

بعد سن التقاعد أتجه الى الالوان الزيتية فى رسم التكوينات المجردة ، وقد لازمه مذاق الالوان المائية التى عاد اليها رساماً للمناظر الطبيعية فى مصر والولايات المتحدة وكندا خلال رحلاته الطويلة بينهما التى كانت تمتد أحيناً الى عام كامل .

ألتحق بمدرسة المعلمين العليا وحصل على ليسانس فى العلوم عام ١٩٢٨ ، وخلال دراسته كان رئيساً لجمعية هواة الرسم التى أسسها الفنان الرائد "حبيب جورجى" وبعد تخرجه قام بتدريس الرسم بالمدارس الثانوية الى جانب تدريس العلوم التى تخصص فيها .

حصل على شهادة أساتذة الفن وشهادة جمعية الرسم الملكية فى لندن عام ١٩٣٢ بالمراسلة ، وتفرغ لتدريس الرسم عام ١٩٤٠ ، ثم أصبح مشرفاً على التربية الفنية بالأسكندرية عام ١٩٤٤ . أنتقل للتدريس بقسم الرسم بمعهد التربية ثم

أصبح أستاذاً ثم عميداً للمعهد العالى للتربية الفنية للمعلمين (كلية التربية الفنية حالياً) حتى إحالته على التقاعد عام ١٩٦٥ .

أرتبط نشاط الفنان بجمعية الرسم ثم جماعة الدعاية الفنية عام ١٩٣٨ والتى شاركت فى معارض صالون القاهرة بلوحات مرسومة بالألوان المائية حتى عام ١٩٤٨ ... ولقد شارك بلوحاته فى معرض "الالوان المائية" الذى أقيم فى لندن عام ١٩٣٩ ، ثم معرض الفن المصرى فى بودابست عام ١٩٦٣ ، وقد شارك فى تحرير الموسوعة الميسرة عام ١٩٦٢ ، وأقام معارض سنوية لأعماله بالقاهرة من عام ١٩٨٢ وتوجد مئات اللوحات من رسمه موزعة بين المتاحف والمجموعات الخاصة بمصر وأروبا وأمريكا . وقد حصل على وسام الجمهورية للعلوم والفنون .(*)

والفنان "شفيق رزق" هو واحد من الفنانين المصريين الذين تناولوا فن "المنظر الخلوى" على وجه التحديد وقد لقبه البعض (بعاشق الاشجار) تناول موضوعاته عن "الريف" الذى وجد فيه ضالته المنشودة من أشجار ، ومساحات خضراء ، وأفق ، ومنازل الفلاحين بتراكيبها البسيطة .

كان "شفيق رزق" يجيد التعامل بأسلوبه المميز فى رسم الاشجار يتناولها بالتلخيص (شكل رقم ٧٢) الذى يحمل بين طياته سمات الواقعية أو الأداء "المدرسى" وفى غالب أعماله تجد التصميم مفتوح من منتصف الصورة أى كل الاطراف مشغولة بعناصر ، لكن المنتصف يكاد يكون مساحات لونية تعبر عن فراغ داخل العمل (شكل رقم ٧٣) وهو يجيد أيضاً إستخدام المنظور اللونى من قرب وبعد المسافات بين الاشجار فالقريب واضح اللون والتفاصيل ، والبعيد عنده تتلاشى منه التفاصيل وتتناغم الدرجات اللونية مع الافق فى حساسية بالغة (شكل رقم ٧٤) .

ويلعب العنصر المعمارى فى لوحاته دور "هامشى" أو ثانوى فهو لم يكن يركز كثيراً على تصوير منازل الفلاحين بل كانت عنصر مساعد لاتمام الشكل عنده ، وهذا لا ينفى حساسيته فى تناولها فهو يرسمها كالأشجار تنسحب الظلال عليها فى

(*) (قاموس الفنانين فى مصر) للدكتور صبحى الشارونى "تحت الطبع" ، ص ٨٧ .

رومانسية بالغة رقيقة قد تكون الخامة التى يستخدمها تفرض عليه ذلك ؟ (شكل رقم ٧٥)

أما الشكل الآدمى فى لوحاته فلم يكن له وجود فهو يصور الطبيعة خالية من الأشخاص يسجلها فى لحظة سكونها وصمتها مثلما كان صامتا لا يحب الصخب ، فالشكل عنده يغلف بهالة شفافة ونظرة صوفية فى الاداء .

وتراكيبه جاءت بسيطة واقعية لم يكن يشغله سوى رسم المنظر بواقعيه ليست كواقعية "التصوير الفوتوغرافى" بل كان يصور الطبيعة كما يراها فى وجدانه وليست كما يراها ببصره ، فهو يحذف من المنظر ما يراه ليس ضرورياً ، ويضع ما يراه ضروريا لضبط التكوين ، وأعماله بشكل عام بسيطة التراكيب . يبدأ المنظر عنده من الداخل الى الخارج ففى اغلب اعماله بؤرة الصورة فى المنتصف تجذب العين دائماً الى الداخل ثم بعد ذلك الى الخارج فى يسر وسهولة دون إنفعال أو صخب فى اللون، وعلى الرغم من ألتزامه بواقعية الأداء الأكاديمى فى لوحاته المائية إلا أنك تجد عنده نزعه تجريدية تبسط الأشكال من تفاصيل عديدة فتظهر وكأنها بقع لونية متجانسة ومنسجمة ويظهر ذلك بالتحديد فى (الشكل رقم ٧٦) وهى عبارة عن مجموعة من الاشجار أو بقع لونية يتوسط اللون الازرق منتصفها يشد عين المشاهد الى بؤرة الصورة أو منتصفها ، كأنه حدث "موسيقى" أن جاز ذلك التعبير فى منتصف الصورة وينسحب الى الاطراف فى هدوء بألوان رمادية تقترب من الأفق والضوء بشكل عام يغمر كل لوحاته فهو الذى يصور الطبيعة المصرية بضوءها "الصحو" دائماً ، فالنخيل والاشجار باسقات تتطلع الى السماء فى صمت أبدى ، ولمسات الفرشاه رقيقة تنساب على سطح الورق فى سهولة ويسر ، وورائها فنان مقتدر ، ولعل نموه وطفولته التى عاشها فى ريف الدلتا فى بلدته طنطا هى التى جذبته لتناول موضوعاته عن الريف وتسجيل "المنظر الخلوى" على وجه التحديد ، فلم نجده يتناول "المنظر المدينى" لبعده عن ذلك فلم يكن شغله الشاغل تلك التراكيب المعمارية فى المدينة وأزقتها بل تناول رحابة المنظر وإتساعه ، دون أن تصدمك أزقة أو طرقات ، ولعل أقتصاره على إستخدام خامة "الأكوريل" قد فرضت عليه ذلك ، ويدعم هذا أن الكثير من الفنانين

الذين أستخدموا تلك الخامة ، كان المنظر الخلوى هو شغلهم الشاغل فأحياناً تفرض الخامات على الفنان الموضوع الذى يتناوله ، فالطبيعية الخلوية هنا تبرز طاقة الفنان وإبداعاته أكثر من تناوله "للمنظر المدينى" وهذا الكلام ليس على إطلاقه فهناك من تناول بنفس الخامة وصور الازقة والحوارى مثل الفنان (هوايت) .

أما نظرة الفنان هنا فى تناوله المنظر بدون أشكال آدمية فيرجع ذلك لحالة شعورية ونفسية فى تسجيل صمت الطبيعة دون ضجيج أو فرض موضوع بذاته ، بل هو يصور الطبيعة كهدف لذاته دون وجود أشخاص تفرض علينا طبيعة الموضوع كالذهاب للسوق ، أو وقت الحصاد ، أو ما شابه ذلك ، بل أن عدم وجود أشخاص فى أغلب لوحات (شفيق رزق) تجعلك أنت والطبيعة وجهاً لوجه تتأملها لذاتها فقط ، وتدور عينيك فى تفاصيلها دون أن تشغلك تلك الجموع الآدمية عن التمعن فى مفرداتها .

أن "شفيق رزق" واحد من فرسان المنظر الطبيعى فى ذلك العصر وهو علامة مضيئة فى تاريخ المنظر الخلوى المصرى بأيدى المصريين أنفسهم فهو تسجيل مبدع ومقتدر ومختلط ونابع من الارض المصرية .

مصطفى أمين الفقى (*)

هو فنان الاداء السهل جداً الممتنع جداً تكاد أن تلمس الجدران والنوافذ فى لوحاته لشدة واقعيته لكنك لا تستطيع لانها داخل أطار لوحة ذات سطح واحد وهو الفنان العاشق الاتى من دروب الحارة المصرية نبت الارض ووليد التقاليد الموروث الشعب يسجل فى سهولة ويسر ما تراه عيناه ولكن بحزق ومهارة الاستاذ ولما لا وهو أستاذ مادة تصوير المناظر بكلية الفنون ولوحاته تتناول المنظر بواقعية متفردة منفصلة عن الواقع الذى أمامه فالشباك والباب والاثر الاسلامى والتفاصيل التى أمامك فى المنظر تلتصق بالواقع ولكنها ليست بالواقع كمن وارءها حساسية فنان شديد الوعى ويتناول مفردات منظره بتعبيرية شديدة ، فهو الذى يتناول فى رسومه الحارة المصرية بتفاصيلها ولكن يغلفها بطريقة من الأداء التأثيرى محافظاً على حيوية اللمسة وشكلها كما فى شكل ١٧٩ فتلاحظ هنا صراع ساكن بين مساحات من الضوء والظل فى العمل والبناء المعمارى لديه محكم ورصين يتشكل على هيئة حرف "U" اللاتينى تتجاور اللمسات جوار بعضها البعض لتكون نسيج متجانس يشكل لنا الصورة فى شكل متناسق دون نشاز .

أما فى الشكل رقم ١٨٠ فهو يتناول (حارة الحمام) تحت باب زويلة لروح (الاسكتش) أو الرسم التحضيرى فيمسك باللحظة العابرة ويسجلها فى قوة وإقتدار مفعمة بكم هائل من المشاعر الانسانية التى تكمن فى شخصية الفنان .

واذا أنتقالنا الى الشكل رقم ١٨١ وهو منظر لحارة أو شارع من السعودية وهى واحدة من أروع لوحاته حيث يسجل فيها منظر لقطع غريب يتناول فيه رحلة الضوء وهو يتسلل على الجدران فى مقطع مزهل لا تألفه عين المشاهد فتجد مساحة داكنة على يسار الصورة ودرج يأتى من أسفل لاعلى يصعب بعينيك لتتبع رحلة الضوء على الجدران وعلى الرغم من أن الفنان هنا قد أستعمل اللون الابيض بدرجاته فى رسم الضوء إلا أنك تلاحظ أن الابيض شديد الثراء والغنا يتخلله لمسات

(*) أستاذ مادة المناظر بكلية الفنون الجميلة وأستاذ التصوير ووكيل الكلية لشئون الطلاب .

هنا وهناك من ألوان داكنة تزيده غنى وحيوية واللمسة اللونية لديه فى موضعها كمنظور لونى محسوبة بأحساس مرهف ونلاحظ أن الفنان هنا قد وضع فى مقدمه الصورة مجموعة من أشكال آدمية قليلة التفاصيل وهى هنا بمثابة الميزان الحقيقى لتوزيع وإتزان الاشكال والمساحات فى اللوحة ، وعلى الرغم من أن الفنان لا يميل كثيراً على وضع العناصر البشرية فى مناظره الطبيعية وذلك لكى يعطى المشاهد فرصة لتأمل مفردات الطبيعة وعناصرها التى يصورها فى لوحاته بسكونها أو ضجيج ألوانها التأثيرية فى بعض الاحيان ، ولكن فى لوحته هذه كان لزاماً عليه أن يضع تلك العناصر البشرية ليحدث هذا الاتزان والتوازن فى العمل حينما تكون هناك ضرورة ملحة لذلك .

والفنان مصطفى الفقى واحد ممن يجيدون التعامل مع نوعية المنظر فى المدينة لانه وكما سبق أن ذكرنا أنه وليد الحارة المصرية ففيها نما وترعرع وجدانه منذ الصبا وألتصقت عينيه بتفاصيلها .

وينتقل الفنان بين الخامات المختلفة كأداة من أدوات تعبيره من الالوان الزيتية الى الالوان الطباشيرية (الباستيل) فهو فى الشكل رقم ١٨٢ يأخذ القطع الافقى لمجموعة من المنازل الشعبية أغلب الظن أنها بمنطقة (أمبابه) فنجده يسطر مساحة داكنة أفقية تغطى معظم مساحة الصورة وفوقها شريط ضيق من الضوء يمثل السماء شديد الاضاءة وهو يعادل تلك المساحة الداكنة التى تحتل الجزء الاكبر من الصورة وهو هنا يحدث توازن منطقى وطبيعى ، وحينما نعود الى تلك المساحة الداكنة نجده ينغمها بلمسات ضوئية متناثرة هنا وهناك لتحدث فى عين المتلقى نوعاً من الانتقال الثلث والحركة البصرية الطبيعية فى كافة أنحاء الصورة أو قل أنها تتشابه مع التنويعات الموسيقية الهادئة فى جنح الليل فى توليفة هارمونية متناسقة ويمنحنا الفنان فى هذه اللوحة قدر كبير من الدفىء والاحساس من المشاعر الانسانية .

أما فى الشكل رقم ١٨٣ الذى يتناول فيه منظر خلوى من غابة فى أوربا فالقطع عنده فى مستطيل أفقى أيضاً يتخلله مساحات أفقية بدرجات لونية من الاخضر

حتى يصل بنا الى أعلى الصورة فى هدوء ومنطقية الى أن تجد مساحة من الضوء الشديد تعادل هذا الكم من مساحة اللون الداكن وهى تتشابه فى المنطق مع سابقتها من اللوحة التى تصور منازل فى حى (أمبابه) وبالعودة الى اللوحة التى تتناول المنظر فى أوربا نجد أيضاً شريط ضيق من الضوء يمثل السماء وهو ايضا يحدث نوعاً من الاتزان بين المساحات فى الصورة ، وقد نجد أن هناك تنغيمات رأسية من جزوع الاشجار فى تلك الغابة تشكل إيقاع تبادلى مع الخطوط والمساحات الافقية فى الصورة دون نفور أو نشاز ويجبرنا الفنان هنا على الوقوع كأسرى بأبصارنا داخل عمله دون الفكاك أو محاولة الخروج من خارج أطار الصورة وذلك بأن قفل المساحة العلوية من الصورة بمجموعة من أقسام الاشجار والنباتات ، وعلى من الاحساس ببرودة الالوان والمكان فنجده يضع لمسة حمراء شاحبة فى منتصف الصورة بسقف أحد المنازل ، وهذه البقعة تؤكد وتساهم فى الدخول بالعين الى منتصف اللوحة دون تشتت .

كل الاشكال والاشياء عن مصطفى الفقى محسوبة بوجدانه حساباً شديداً فالعقل عنده ينبع من القلب وهو يعمل فى الغالب بتعادل فريد فى منطقة الوعى واللاوعى فتجد لوحات تمثل مقاطع من مناظر طبيعية تظن للوهلة الاولى أنها محسوبة حسابا عقلانياً ولكنك حينما توغل فيها تكتشف أنها حسبة وجدانية تماماً والفنان هنا يعتمد إعتماد كلى على مهاراته التكنيكية مضافاً إليها عفوياته وتلقائيته فى تناوله لفن المنظر .

وهو بحق واحد من فرسان المنظر الطبيعى فى الفن المصرى المعاصر ويعاب عليه أنه لا يهتم كثيراً بإبراز أعماله فى معارض متخصصة للمنظر الطبيعى ، وهذا شيء يثبط من عزمه ونشاطه فى هذا المجال ونحن هنا ننتهزها فرصة لتنبيهه بذلك الامر .

حسن عبدالفتاح حسن (*)

لقد جاب الشواطىء والوديان ، إمتزجت الوانه بلون الضوء والسماء والرمال عشق اللمسة والفرشاه ، تطلع فى صبر وطيبه الى الابنية القديمة والاذقة والطرقات فى قاهرة المعز لدين الله الفاطمى ، إندمج فى البحث عن كل تفاصيل الحارة المصرية ، من الخيامية الى النحاسين ، شغله الزخرف على أسطح الجدران ، كرس جهد كبير من إبداعاته الفنية فى البحث عن المنظر كهدف بحد ذاته .

جائت أعماله كأنه عمل تحضيرى ، فبلمساته السريعة على سطح اللوحة يلعب الخط دوراً مهماً فى تكويناته مرة يستقيم فى شدة وحسم وأخرى يتمايل وينحنى فى رقة وعذوبة ، جائت ألوانه فى ثوب قشيب للطبيعة مبهر نظيف معادل للواقع ، وليس هو بالواقع ، إستنبط لنفسه مزيج من فنون الحضارات فأخذ الزخرف من الفن الاسلامى ، وإستفاد من التصميم فى الفن الفرعونى . وهو واحد من جيل الستينيات الذين تناول المنظر فى العديد من أعمالهم ، وأنقسم عنده لعدة مراحل أو كل وقفات ، فنجده مرة يتناول الحارة المصرية ، ومرة أخرى يذهب للشمال عند شاطىء المتوسط ليصور المراكب والبحر .

الحارة المصرية فى أعمال الفنان .

تناول الفنان الحارة المصرية فى أعماله ، كالعديد من الفنانين التشكليين المعاصرين وقد جذبتهم تلك الدروب ، وتناولها بأسلوب تأثيرى اللمسه ، صور الحارة من خلال منظور تقليدى فى بعض لوحاته ، ومرة أخرى من خلال المنظور الافقى عند الفراعنة فقد رتب الاشكال على سطح اللوحة بشكل أفقى القريب أسفل الصورة ، والبعيد أعلى وهكذا ، فنجده يرى الحارة المصرية برؤية بانوراميه ، تحكى قصة الحى الشرقى والحارة المصرية بكل تفاصيلها الدقيقة المهمة دون ملل أو تكرار أو إستغراق فى التفاصيل الغير لازمة للعمل الفنى ، من حيث الإخلال بالتصميم

(*) استاذ التصوير بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة - وعميد كلية الفنون الجميلة بالأقصر .

أو توزيع الكتلة والفراغ ، وهو يستخدم مهارته الأكاديمية دائماً ، ويسخرها فى التعبير عن المنظر الذى يتناوله .

ويعود مرة أخرى يسجل الحارة الشعبية بشكلها التقليدى بمنظورها العادى وهو يتناول الحارة بلمسة تأثيرية سريعة تميل نحو التجريدفى إختصار التفاصيل وهى تعبير عن حالة نفسية ، يقوم فيها الفنان بتلخيص الكثير فى مفردات الحارة المصرية ، دون طمس لاصولها المعمارية أو الإخلال بمضمونها البنائى ، وهو دائماً يجعل التصميم منفتح من داخل الصورة حيث يتم بنائه المعمارى بأبنية على جانبى الصورة ويفتح على الافق فى داخل الصورة وغالبا ما نجد الفنان يقطع عمق الحارة ببناء فى آخره ، وذلك لإيمانه بفكرة تخطيط المدينة الإسلامية من أن الحارة كثيرة الإنحناءات حيث لا يزيد طول الضلع على إستقامته على سبعين ذراع ، وهو يطبق هذه النظرية فى أعماله ، فلا عمق ممدود فى حارته الى مالا نهاية .

أما المحطة الأخرى فى أعمال المنظر عند الفنان (حسن عبدالفتاح) فتنحصر فى فكرة تنفيذ الافق عند شاطىء البحر والمراكب ، او فى الصحارى بجنوب الوادى ، وتشغله فكرة الإمتداد وإستعراض المنظر بشكل أفقى وهى تعطيه إتساع لإستخدام لمساته بحرية فى التعبير أكثر ، ففى لوحات المراكب نجده يلون الاشكال بصخب وإقتدار ، وبلمسات أكثر جراءه ، وأكثر حسم مستخدماً اللون الاسود فى تحديد معالم الاشكال فى مساحات يلون داخلها بلمسة تأثيرية وألوان وحشية ، وعينيه على أشكاله ينحو نحو التعبيرية فتتحول المراكب والكراسى والبيوت الى أشكال إنسانية ، تتسامر بعضها الى البعض فى ليل صيف حار وفى أغلب الاعمال ، تتصارع اللمسات والأشكال بدرامية فى العمل ثم تأتى واضحة بلون صريح للأفق والسماء لتعادل وتوازن هذا الصخب بهدوء ، وتحدث إتزان فى الصورة بشكل عام .

أما فى الأعمال التى تناول فيها الفنان مناظر طبيعية عن (الأقصر وأسوان) ، إستفاد كثيراً من وجهة نظر الرواد التقليديون الذين كانوا يتناولون أعمالهم طبقاً لتعاليم المدرسة (التأثيرية) مثل (أحمد صبرى ، وحسين بيكار ، وصلاح طاهر) وغيرهم من الفنانين الذى عملوا برسم الاقصر ، لكنه تناول المنظر فى هذه المرحلة

على شاكلة (المنظر الأكاديمى) من الخارج لكنه يحمل فى روحه ، تمرد المجددين التجريبيون. فنجده يركز على لمسة ضوء باللون الابيض فى مقدمة الصورة تحدث نقطة جذب للعين تؤثر المتلقى أن يذهب اليها ثم بعد ذلك تخرج بعينيك رويداً تتجول فى تفاصيل المنظر بتأنى وهدؤ كأنك تعيش مع الفنان لحظات رسمه لهذا العمل وتوقيته.

ولا يمثل الشكل الادمى فى أعمال المناظر للفنان (حسن عبدالفتاح) أهمية كبيرة فى القليل من أعماله نجد تواجد للشكل الآدمى لكنه يركز على الطبيعة بشكل عام ورئيسى ، يرصد علاقة الأشياء بعضها ببعض ، دون أن تتحول عن رؤية الطبيعة فى أعماله ومع ذلك فهو يشعرك بأن المركب والكرسى والجبل والبيت هى أشكال آدمية ، تتجاوب معها أشكال الطبيعة الأخرى فى تناسق وإلتحام .

والفنان يعد واحد من مصورى المنظر الطبيعى فى مصر بكل روافده ، لهذا تناوله البحث ليس بصفته كمشرف على بحثه قدر ما رآه فى أعماله الغزيرة والمتعددة فى هذا المجال .

زهران معتمد سلامه (١٩٣٩)[*]

"... فى سنوات السلام نعيش اليقين العميق ويعلن الفنان هدفه مع قلقه المزمن ويتقدس وجوده ، ويعيش تجربة الانفساح للحقول والنهر والسيول ، للضوء والظلال وحركية الحياة الابدية . تتسع العين ، وترهف الاذن ، وتشحذ الحواس . وهكذا يتجدد الوجود عمقاً وإتساعاً كثيراً ما عشت تجربة التشتت والسيطرة . والمغامرة الفنية ليست هرباً مفتوحاً وليست خياراً من بين خيارات عديدة ، لكنها إكتشاف لشمس تطلع فى أغوار النفس تنير المشهد بكاملة بنور جديد غير متوقع وحشى الجمال والعذوبة .

ومع الوحدة والإنسجام والتركيز تتجسد القوة الذاتية العظمى للفنان .. وتتضمن فى الوقت ذاته فرديته وعزلته وضعفه الاجتماعى .. وأتأمل ذاتى وفنى ينمو ويتطور فى بؤرة مركزية بالغة التألق والتوهج فى هدو وثبات منتصرة على جدل التخالف والتآلف والعدم .. ذلك كله عطاء الآخرين فى بوتقة الفنان"[1] .

هو زهران سلامه الفنان الذى طاف بأرض مصر فى التحرايق والشراقى يسجل وهو مفتوح العين منبهر الوجدان يرسم المنظر كهدف لذاته ، والمنظر هو عشقه ووجدانه وتجواله وترحاله . ولا تستطيع أن تصنفه فى صنف محدد من دروب المنظر الطبيعى ، فهو يتناول الطبيعة المصرية بكل زواياها فأعماله هى المنظر البحرى والمدينى والخلوى ، مجتمعه ...... وكذلك لا تستطيع تصنيفه لاى مدرسة ينتمى هل هو تأثيرى النزعة ؟ أم أكاديمى التناول ؟ بل هو عدة أشياء مندمجة ومختلطة فهو يمسك بلحظة سقوط الضوء على الجدران فى صيف أغسطس ، وهو الذى يعيد ترتيب وتنظيم الاشكال فى لوحاته ، بحس يتوازن بين العقل والحس ينسج

(*) مواليد ١٩٣٩ ، تخرج من كلية الفنون الجميلة ، عام ١٩٦٥ ، قسم التصوير ، ويعمل بالحركة الفنية منذ ذلك الحين ، متخصص فى عمل المناظر الطبيعية .

(1) حديث الفنان عن نفسه فى إهداء من مطوية لاحدى معارضه .

منها لوحات ، بصوفية ثرية فى قلة لونية ، فمن خلال عدد قليل من الألوان وبتعدد درجات ألوانه ينسج عمله ويجيب هو بنفسه مبرراً ذلك فيقول : (أن سطوع الضوء وشدته فى مصر تنمحى معه تفاصيل الاشياء وتنوع ألوانها مما يضفى على الاشكال هذه النزعة الصوفية .... ورمادية ألوان الاشكال) .

وأعمال سلامه زهران تتسم بواقعية يمتلك ناصية أمرها فى إقتدار تذكرنا بواقعية (صلاح أبو سيف) فى السينما المصرية فأعماله هى الواقعية المثالية بالنسبة له ولعالمه الذى ينبت بين لحمه ودمه وهو كما قال عن أعماله وواقعيته (عبدالمنعم عبدالقادر) الواقعية التشكيلية للفن المصرى المعاصر .

وهو يرفض أن يكون فناناً يسجل الواقع كما تراه عينيه ، بل يرى هذا الواقع الذى أمامه بثقافته ورؤيته ، وإستلهماته فى عالم الدراويش ومواكب الاعلام والموالد وذلك التراث الذى يحمله فى عقله ووجدانه عبر الحضارات المتعاقبة التى تتوالى على أرض مصر ، وكيف لا وهو الوريث الشرعى ، نبت الارض وهمسات الحقول هو من يعيد صياغة الاشكال ويجمع شتات الاشياء ليصوغ منها لوحات تعبر عن مصريته بإقتدار دون ضجيج أو طبول ، وتختلف لوحاته مع لوحات تلك الكوكبة مع المستشرقين الذين زاروا مصر فى مطلع ذلك القرن .

فهم على حد قوله سجلوا معالم الاشكال بحرفية وإقتدار بموقف المنبهر بما يراه [111] يسجل ما تراه عينيه ، وأن كان بعض منهم قد أعاد ترتيب الاشكال والاشياء فى لوحاته مثل الفنان " ماريلا" لكنه كان تسجيل الحرفى الذى يسجل مظاهر ما تراه عينيه دون أن يكون هو نبت تلك الحضارة وذلك الشرق بكل عاداته وتفاصيله اليومية ، فالأمر هنا كأنه يسجل من نافذة دون أن يستنشق ذلك التاريخ وذرات الغبار ، لكن الامر هنا عند (زهران) يختلف كما سبق أن قلنا هو نبت هذه الحضارة تلقاها من أمه وأبيه وجده وأخيه وتوارثها منذ نعومة أظافره ، تحدث مع الجدران بلغتها وعاش معها حوار طويل يدور فى خلده وخلجاته ولم يكن حوار مسموع ولكنه حوار مرئى فى لوحاته التى ألتصقت بواقعية مثاليه ومنغومة عزفها هو بيديه لا ينحو نحو مدرسة بعينها بل يصور ما يعرفه ويستمد ذلك بل ومعتمداً على كل مورثاته الثقافية ،

فقد رأيت فى مرسمه بالمسافرخان لوحة بورتريه لاحدى الدراويش (شكل رقم ٨٤) وهى إمتداد لفن المنظر الذى يتناوله لا إنفصام ولا إنفصال فالاشكال والاشياء تخضع عنده لقانون ولغة يتناغم معها ويتغنى بها فى لوحاته وليس معنى كلمة قانون هنا هو الجمود أو العزف على وتيرة واحدة فى أعماله ولكن أستوقفتنى لوحة يصور فيها بيت السحيمى بالقاهرة القديمة يجرد فيها الاشكال ، ولكنه تجريد الملتزم بواقعية تلك الاشكال (شكل رقم ٨٥) ، أستغنى فيها عن الكثير من التفاصيل التى رأى أنها غير لازمة للحديث عن ذلك العمل ، وأستخدم أيضاً بالقلم والمسطرة ليشيد هندسية البناء المعمارى ويؤكد منظوره الفنى والعلمى ، وعلى الرغم من غرابة القطع فى ذلك المنظر !! إلا أنه شيىء مألوف تدركه الحواس وتتلمسه العيون دون ضياع لقيمة الشكل وواقعيته رغم ما فيه من تجرد وتبسيط ، وقد قال عن ذلك بنفسه أن (التجريد ابنيه بخلاف ما أصطلح عليه بمدارس التجريد فى هذا القرن ... وقراءة فى لوحات كبار الفنانين منذ أوائل عصر النهضة وحتى بداية هذا القرن تكشف البنية التجريدية التى هى المعيار الرصين للوحة ... لقد فتح التجريد المعاصر الباب للرؤى الجريحة وقد أستوعبتها فى ظروفها وأستفدت منها بالرغم من الاحتفال الصاخب والتهليل لموكبها ، لكن الفن التشكيلى فى الغرب قد تجاوز هذه الموجات وإلا بما تفسر العودة الى الواقعية بتجلياتها المعاصرة والمتعددة ؟)(*) .

وفى مرسمه لوحات كثيرة وغزيرة متراصة على الجدران لم تكتمل ! ! فاللوحة عنده تنمو ببطىء مع الزمن يضيف إليها كل يوم نسيج جديد ولا ينتهى العمل عنده فى جلسة واحدة ، أو فى عدة جلسات متلاحقة ، بل أنه يأخذ وقتا حتى ينضج ، ويتضح ذلك فى أسلوب بناءه للوحة فهو يهتم بداية بالبناء المعمارى فى اللوحة وتوزيع الضوء والظلال على تلك الاشكال ، ثم يأتى بعد ذلك برسم الاشخاص فى لوحاته يضيف بها لمسة لشغل الفراغ أو للمحافظة على الاتزان بالصورة فى دقة ومهارة المحترف ، وهو بذلك جعل الشكل الآدمى لخدمة المنظر الطبيعى وليس المنظر الطبيعى لديه خلفية لأشكال الآدمية ، وليس بالضرورة هنا أنه يضع الشكل

(*) من حديث للباحث مع الفنان بمرسمه .

الآدمى فى أعماله ليتممها ففى العديد من أعماله فى واحة سيوة يتناول المنظر دون أشخاص ويجرد الشكل المعمارى لتصبح تلك الأطلال كأنها مدن مسحورة !! قادمة إلينا من عالم أخر بشكل أسطورى فريد يطمسها الضوء من كل جانب كأنها أضاءة مسرحية أو عالم أسطورى يعبر عنه من ذاته ووجدانه ليس كما تراه عيناه بدون شك .

وأذا أنتقلت بعد ذلك لعدد من اللوحات المتراصة على جدران مرسمه تلاحظ فيها أنه يصور فى حوارى القاهرة القديمة تلك الأثار المعمارية العظيمة التاريخية التى تشهد على إزدهار التراث المعمارى الإسلامى ويتجاور معها عمارة سكنية حديثة قبيحة بألوانها وشكلها المتنافر ، مما أحدث داخلى قلق وتوتر وسألته على الفور لما يتجاور الجميل والقبيح فى لوحاتك ؟ فصمت قليلاً .... وأجاب أنا شاهد فى ذلك العصر على هذا النشاذ المكتمل!! الذى حدث فى غياب الوعى بذلك الموروث المعمارى الذى لم تمتد الأيادى لتوقفه أردت بذلك أن تكون تلك اللوحات صرخة وصدمة للمتلقى حتى يعلم قدر التشويه والعطن الذى أصاب حياتنا فى مقتل ..[*]

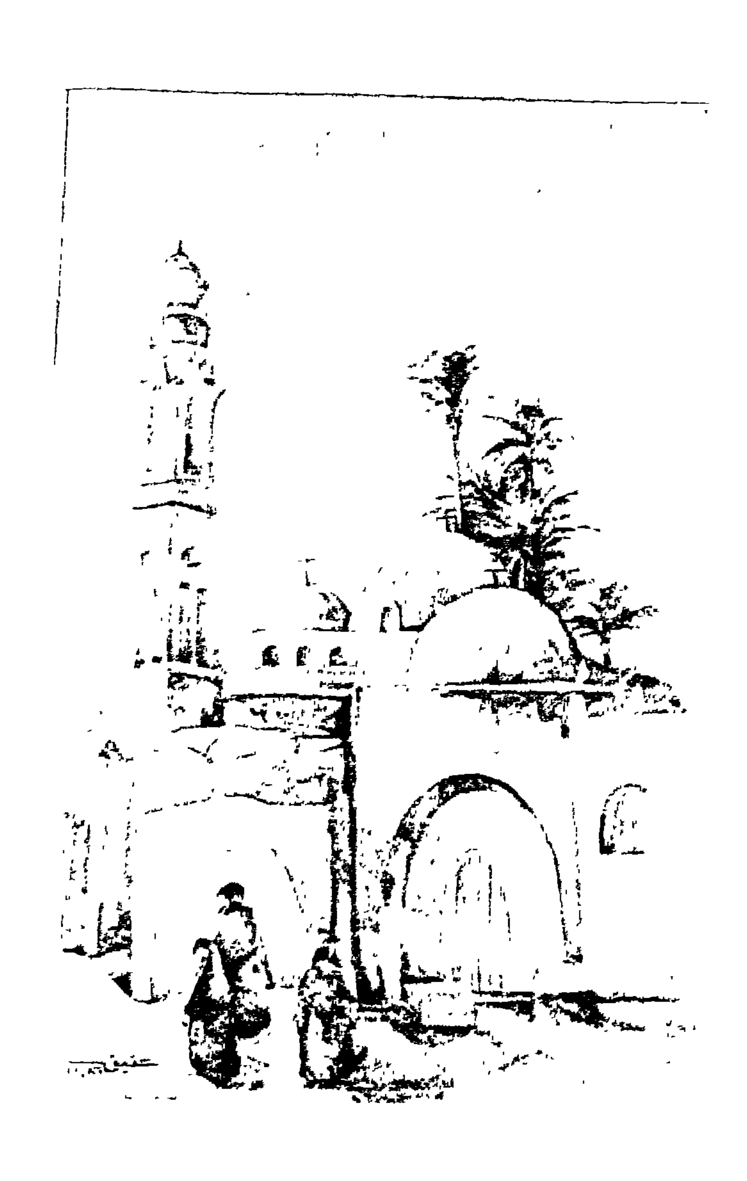
هذا هو (زهران سلامه) ، وأحب أن أختم حديثى عنه بكلماته ملثما بدأته بكلماته فهو الذى يقول : "أبحرت فى الاعماق ... وفى المضاحل ... تسلقت الصخور الناتئة وآخيت الجزر ... ولفحنى الهجير وسافرت فى الزمهرير وعاينت السماء والانواء والاضواء ... أنظر ... هذا بعض كحل أهدابها ... أدهشنى وأنا أنقل البصر فى اللوحات الكثيرة التى تبوح بالتجليات العميقة لمصر إبتداء من إختيار القطع غير المعتاد ... تلك النافذة التى يطل منها التكوين مشتملاً على الرسم واللون فى تضافر دال ..... "

---

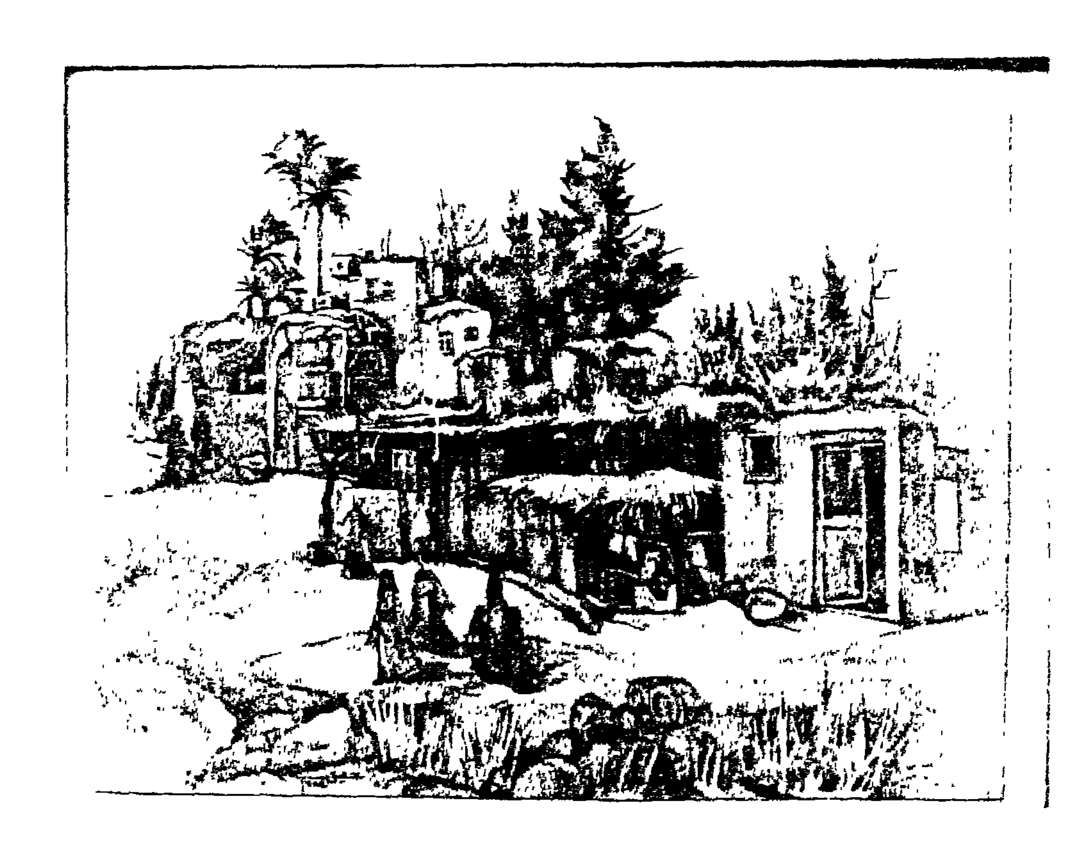
[*] من حديث للباحث مع الفنان بمرسمه .



شكل رقم ٧٠



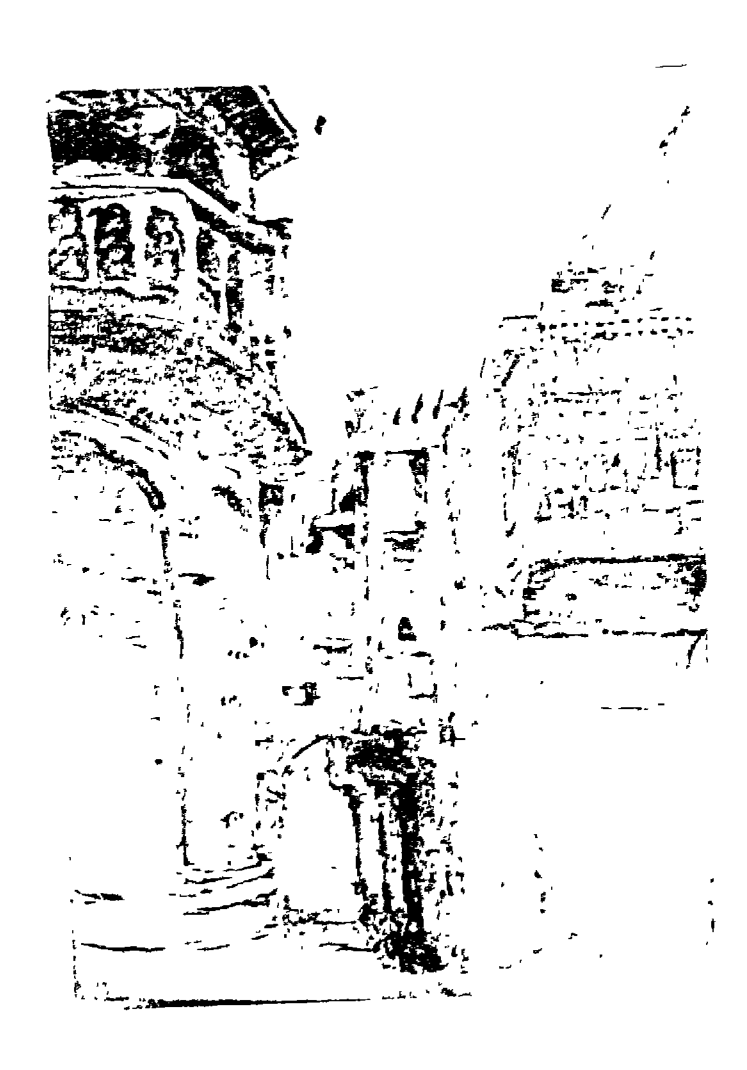
شكل رقم ٧١



شكل رقم ٧٢



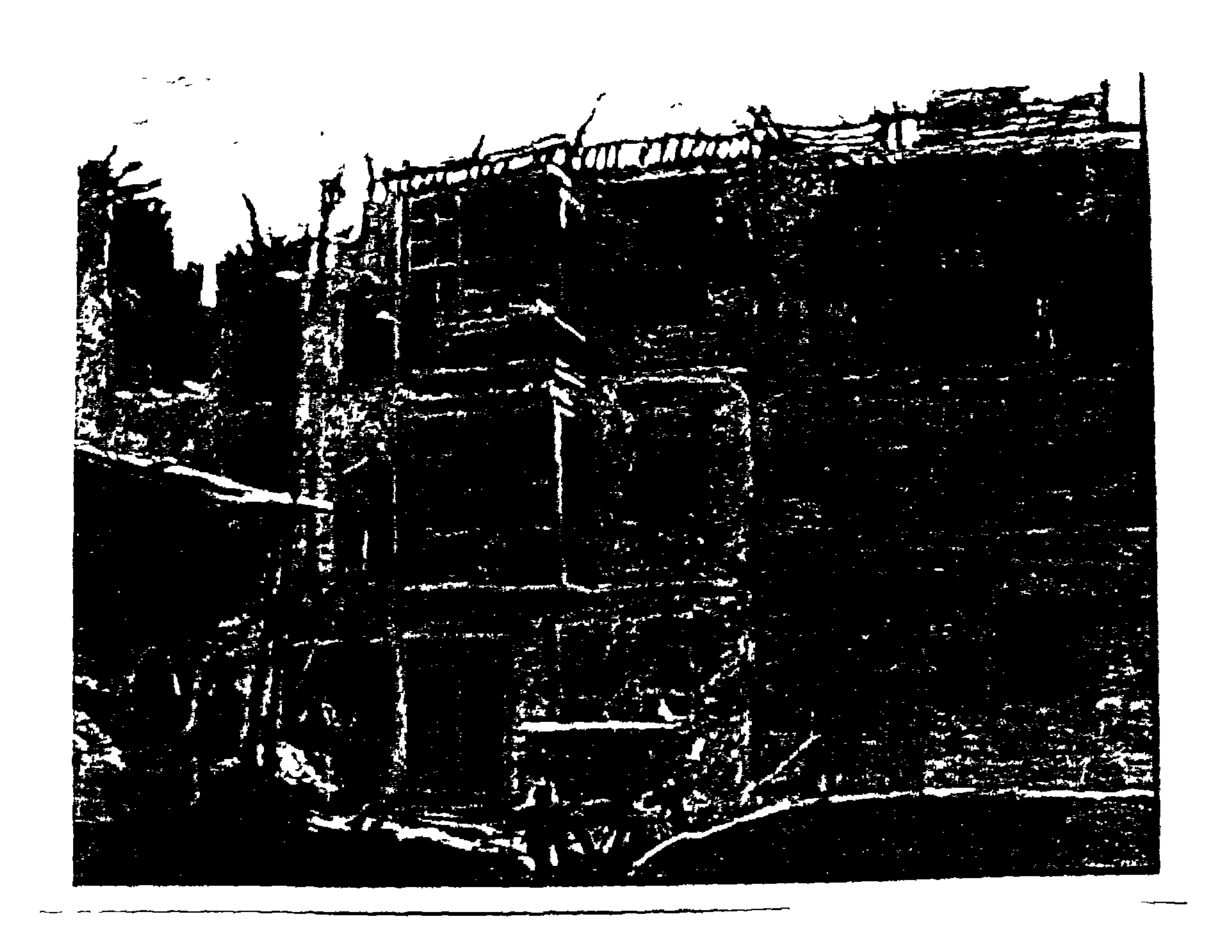
شكل رقم ٧٣



شكل رقم ٧٤



شكل رقم ٧٥



شكل رقم ٧٦

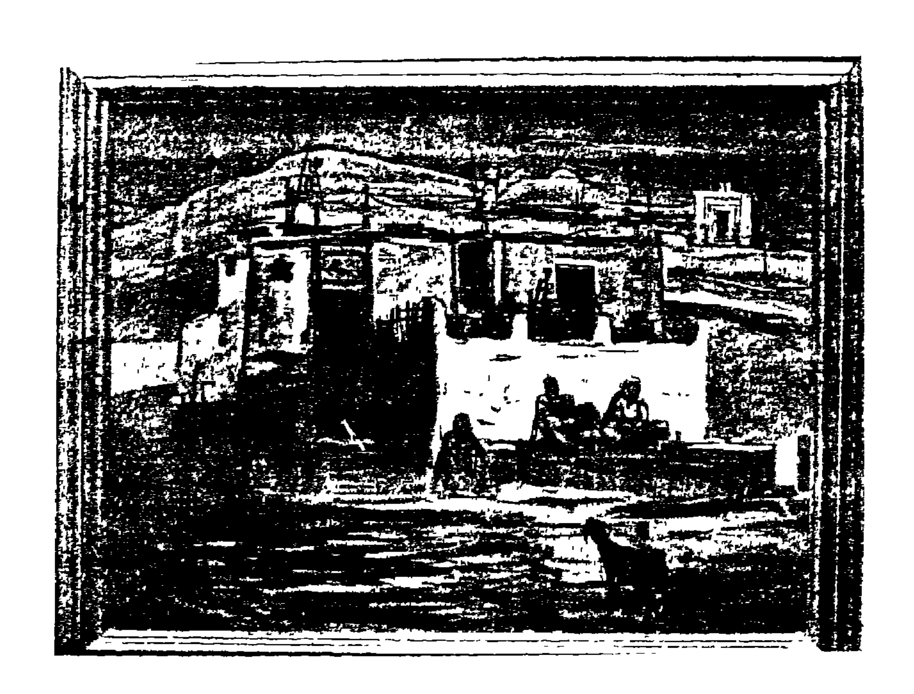


شكل رقم ٧٧

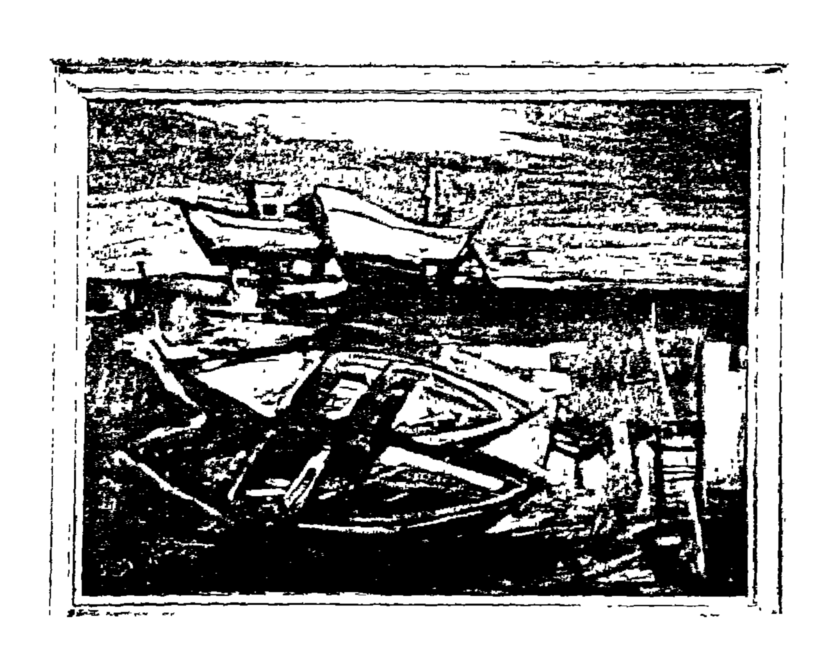




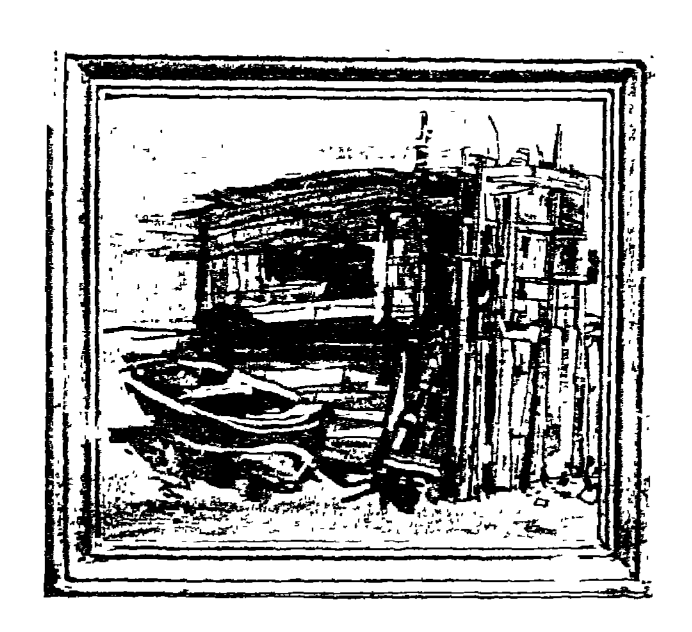
شكل رقم ٧٨



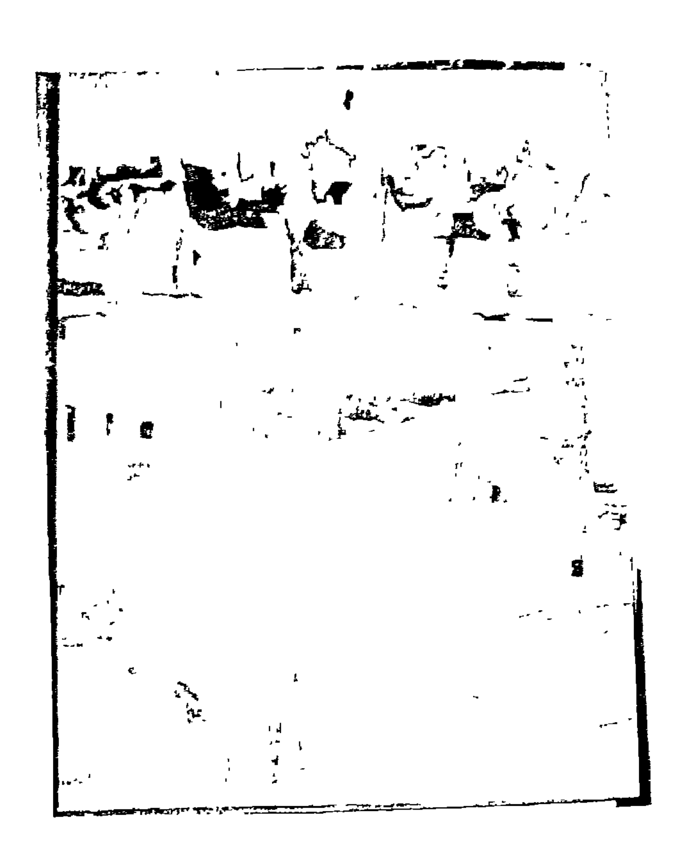
شكل رقم (٧٩)



شكل رقم (٨٠)



شكل رقم (٨١)



شكل رقم (٨٢)



شكل رقم (٨٣)

الفصل الثالث

تجربة الباحث العملية والمعملية

تجربة الباحث

إن تجربة المنظر بالنسبة للباحث تعنى الذهاب الى منطقة الشعور بالراحة والاستمتاع بالاداء ، فالمنظر هو الحوار بينى وبين جدران القاهرة بنوافذها وجدرانها التى تحكى قصة الماضى – الآتية من التاريخ السحيق تخبر عن كل التفاصيل والاحداث وهى خير شاهد على ذلك التاريخ وهى على الرغم من أنها جماد لا يتحدث ولكن تشكلت بمعطيات تلك الاحداث .

ولعلنى ممن يعشقون أو يفضلون التعامل مع المنظر المدينى بمنظوره وبناءه المعمارى وإنحناء حوارية ولحظات سقوط الضوء على أشكاله المعمارية .

والمنظر المدينى يشكل عندى كل مفردات العمل الفنى من بناء معمارى ومشكله المنظور وإعادة صياغة الاشكال المعمارية بإختصار ما يمكن إختصاره أو تأكيد ما هو ضرورى للعمل حسب ما يتطلب الشكل وحسب ما آراه بوجدانى من حذف وإضافة للعمل ، والاشخاص لا تمثل عندى أهمية فى فن المنظر فأنا أصور الشكل المعمارى وبناءه فى اللوحة وأوزعه ليحدث توازن بين الكتلة والفراغ دون الاهتمام بوضع أشخاص فى اللوحة فى كثير من الاحياء فأنا أرى الحارة المصرية وهى مستغرقة فى حالة من السكون والابدية وتحدى عوامل الطبيعة دون ملل ، ولعلنى لا أعير أهمية بوجود الاشخاص فى العمل لاترك لخيالى حرية التعامل مع كل ذلك السكون فى العمل ، وأختلف مع الكثير من الفنانين الذين سجلوا المنظر بضجيجه وإنسانيته ، لكننى أبحث دوماً عن المرادف أو المضاد لهذا الضجيج بالسكون والاستغراق فيه حتى أعوض المشاهد الذى يعيش هذا الكم من الضجيج بهذا القدر من السكون ، ولم أذهب ولم أجرب أن أذهب يوماً الى تسجيل المنظر الخلوى أو البحرى ، ويرجع ذلك ربما لاننى نشأت فى القاهرة وسط مظاهر الاشكال المعمارية والحوارى وشاهدت ذلك منذ نعومة أظافرى تلك المشربيات والزجاج الملون ، وتلك المآذن الشاهقة الباسقة والمنظر هو حالة الوجد والنشوى .لدى ، وهو ضالتى المنشودة فأحياناً أتناول مقطع من حارة مصرية ، ببناء معمارى مغلق تشاهد به لمسة الفرشاه وسمك اللون على

الجدران ، كأنه يسجل الزمن وأحداثه على تلك الجدران واللون هنا يميل الى الرومادیات تعبيراً عن مرحلة سجلت فيها الاذقة بتلك المجموعة من الالوان الرمادية إمتدت من أذقة القاهرة الى أذقة الخليج وبالتحديد فى دولة الامارات فهناك العديد من تلك الازقة التى تكاد تكون متلاصقة كأنها تلاحم المنازل ضد بطش الطبيعة القاسية بضوئها الغامر طوال العام ، وهى تشبه هنا شكل المنازل فى القرى المصرية .

وتجربة المنظر فى الاذقة تتمثل عندى فى إسقاط أو تعبر بقعة من الضوء على جزء من الشكل المعمارى ثم الانسحاب على باقى الاشكال بين درجات الظلال المختلفة فى العمل .

والمنظر المدينى عندى منغلق ومنحصر بين جانبى الزقاق أو الحارة التى أرسمها ، والتصميم بشكل حرف "U" اللاتينى أى إن الشكل منفتح فى أعلاه تقريباً فقط .

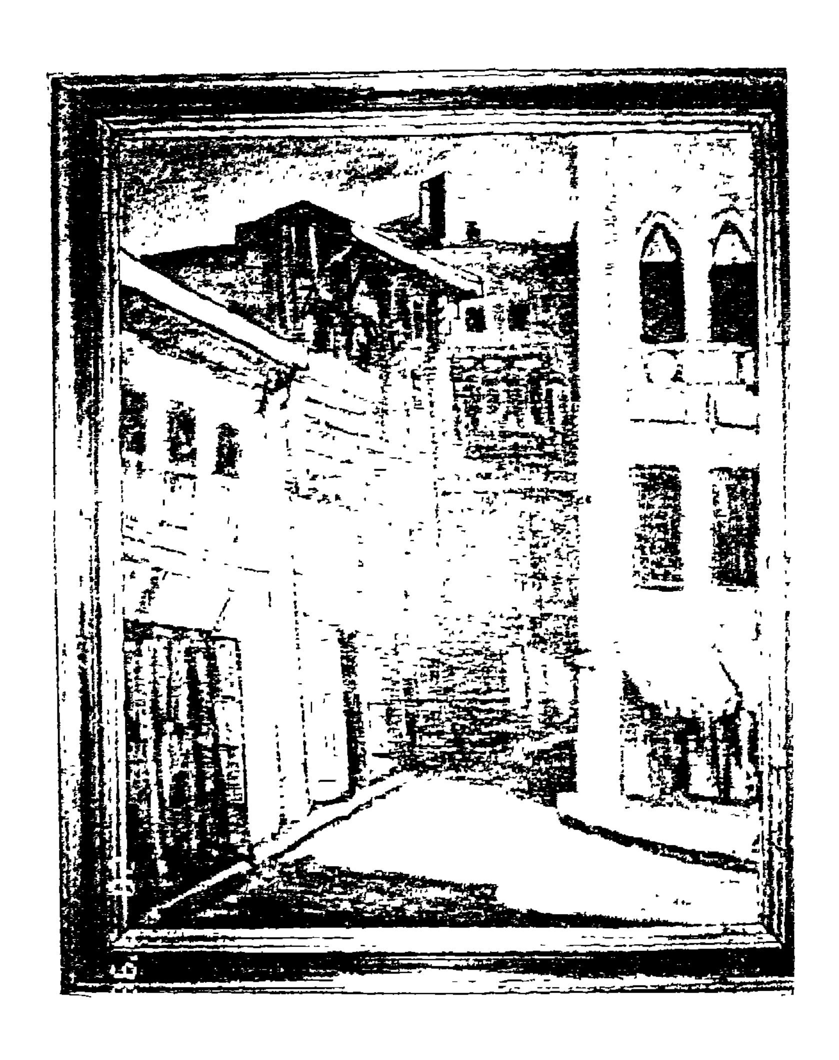
وأتتبع رحلة سقوط الضوء على الشكل المعمارى وتنوعه بين القريب والبعيد ، دون الاستغراق فى التفاصيل المكونة للمنظر كثيراً ، وأدين بتعلم المنظورى الفنى " فى العمل للفنان حسنى البنانى " أستاذى حيث أن الحوائط فى أعمالى غالباً ما تميل الى الخارج قليلاً حتى تؤكد معنى الاستقرار والثبات وراحة العين فى النظر اليها ولكنى لم أتفق معه فى شكل القطع فى اللوحة حيث أننى أميل الى شكل المستطيل الرأسى فى العمل وليس الافقى .

فهو الانسب دائماً فى رسم الحارة المصرية ، وأتناول أعمال المنظر تارة بين أن يكون الشكل ملون بالوان مختلفة وآخر بين الوان الرماديات بدرجاتها المتعددة حسب معطيات الشكل أمامى ففى تجربة المنظر بدولة الامارات مثلاً ، وحيث الضوء ساطع بشدة والظلال حادة الى حد ما ، تناولت المنظر بالوان رمادية حيث أن سطوع الضوء الشديد يطمس اللون من على الجدران والاشكال ، فضلاً عن إن اللون هناك شحيح ، فلا توجد أشجار أو ألوان للمنازل هناك أشبه ما تكون قريبة لمنازل القرى المصرية .

وهذه بعض من تجارب المنظر فى أعمالى .

أما على الجانب الاخر فهناك العديد من الأعمال التى أعبر فيها من خلال الموضوع عن وجه نظره سياسياً وإجتماعياً ممتطيا المدرسة التعبيرية كوسيلة للتعبير عن وجه نظرى فى اللون والشكل والمضمون ، واللوحة عندى تأخذ بعداً ضحلاً ، أى التسطيح فى المنظور دون الالتزام بنسب وواقعية الاشكال فمن الأشكال الطائرة فى الفضاء الى لا واقعية وضع الاشكال على سطح الصورة .

وهذه بعض من تجاربى التى أستفدت من المنظر الطبيعى ومن مفرداته فى الحارة المصرية للعديد من أعمالى التى أتناولها .



شكل رقم (٨٤)



شكل رقم (٨٥)



شكل رقم (٨٦)



شكل رقم (٨٧)



شكل رقم (٨٨)

أسماء المراجع والكتب

١- شخصية مصر للدكتور جمال حمدان - الهيئة .

٢- الفن المصرى القديم - الجزء الثانى - د./ ثروت عكاشه - دار المعارف .

٣- الفن المصرى القديم منذ اقدم عصوره حتى نهاية الدولة القديمة - محمد انور شكرى - النهضة .

٤- أساليب التصوير الجدارى - عايده عبدالعزيز - رسالة ماجيستير - مكتبة الكلية .

٥- فجر التصوير المصرى المعاصر - عز الدين نجيب - دار المستقبل العربى سنة ١٩٨٥ .

٦- الحياة الشعبية فى رسوم ناجى - سعد الخادم - دار المعارف - سنة ١٩٥٨ .

٧- رواد الفن التشكيلى - بدر الدين أبو غازى - العدد ٤١٣ - دار الهلال .

٨- بحث من علم الجمال - جان برتليمى - ترجمة أنور عبدالعزيز .

٩- قيمة الرسوم التحضيرية فى التصوير المصرى المعاصر - دكتوراه رضا عبدالسلام - مكتبة الكلية .

١١- الطيور فى الفن المصرى القديم - ماجيستير - ملك أسعد فخرى - مكتبة الكلية .

١٢- أثر الانطباعية على المناظر الخلوية فى فن الجرافيك - ماجيستير - محمد رشدى - مكتبة الكلية سنة ١٩٨٥ .

١٣- منابع الرؤية الفنية وأثرها على جيل التصوير المصرى الحديث - دكتوراه - محمود أبو العزم - مكتبة الكلية .

١٤- الضوء فى فن التصوير المعاصر - دكتوراه - حامد صقر ١٩٨٧ - مكتبة الكلية .

١٥- تاريخ فن التصوير الحديث من (٩٠٠ - ١٩٨٠) - دكتوراه - فاروق بسيونى سنة ١٩٨٣ - مكتبة الكلية .

١٦- كيف نفهم التصوير - ليونيلك - دار الكتاب العربى .

١٧- قياس العمل الفنى - د./ نبيل الحسينى - الانجلو المصرية ١٩٨٦ .

١٨- دنيا هذا الفنان - نعيمة عطية - الهيئة - سنة ١٩٨٨ .

١٩- العين العاشقة - نعيمة عطية - الهيئة - سنة ١٩٧٦ .

٢٠- سيف وأدهم وانلى - كمال الملاخ / صبحى الشارونى - الهيئة ١٩٨٤ .

٢١- يوسف كامل - بدر الدين أبو غازى - الهيئة ١٩٨٢ .

٢٢- رمسيس يونان - بدر الدين أبو غازى - الهيئة ١٩٧٨ .

٢٣- ناجى - المجلس الاعلى للفنون والاداب - ١٩٥٧ .

٢٤- محمود سعيد - بدر الدين أبو غازى - الهيئة ١٩٨٠ .

٢٥- محمود سعيد - بدر الدين أبو غازى - مطبعة مصر ١٩٦٠ .

٢٦- الفن المعاصر فى مصر - حامد سعيد - مكتبة الكلية .

٢٧- الآثار المصرية فى وادى النيل - جيمس بيكر ترجمة لبيب حبيش - الهيئة ١٩٨٧ .

٢٨- تاريخ الحركة الفنية فى مصر الى عام ١٩٤٥ - صدقى الجباخنجى - الهيئة ١٩٨٦ .

٢٩- الاسس التاريخية للفن التشكيلى المعاصر - حسن محمد حسن - دار الفكر العربى ١٩٧٤ .

٣٠- معجم لسان العرب - لابن منظور .

٣١- محمد صبرى - كتاب هيئة الاستعلامات - صدقى الجباخنجى .

٣٢- صلاح طاهر - كتاب هيئة الاستعلامات - صبحى الشارونى .

٣٣- جاذبية سرى - كتاب هيئة الاستعلامات - فاروق بسيونى .

٣٤- راغب عياد - كتاب هيئة الاستعلامات - بدر الدين أبو غازى .

٣٥- كتالوج معرض الفنان وقطعته المختارة - قاعة السلام - سنة ١٩٧٩ .

٣٦- قاموس الفنانين التشكليين فى مصر - صبحى الشارونى - تحت الطبع .

٣٧- المدينة الاسلامية - محمد عبدالستار عثمان - عالم المعرفة .

٣٨- ثمانون سنة من الفن - رشدى أسكندر - كمال الملاخ - صبحى الشارونى - الهيئة ١٩٩١ .

٣٩- مدارس ومذاهب الفن الحديث - الجز الاول - صبحى الشارونى - الهيئة ١٩٩٤ .

٤٠- الفنون الجميلة بين المتعة والمنفعة - مختار العطار - الهيئة ١٩٩٤ .

٤١- الفن والحداثة بين الامس واليوم - مختار العطار - الهيئة ١٩٩١ .

٤٢ - دائرة المعارف البريطانية - مكتبة الكلية - الجزء الثانى عشر .

الملخص SUMMERY

يتناول الباحث موضوع المنظر الطبيعى فى الفن المصرى المعاصر وذلك فى ثلاثة أبواب فى كل باب ثلاثة فصول ففى الباب الاول بعد أن قام بعمل مدخل تمهيدى عن جغرافية وطبيعة الارض المصرية وتضاريسها جاء فى الفصل الاول مفهوم المنظر الطبيعى فى الفن المصرى القديم عبر عصوره الثلاثة فى الدولة القديمة والدولة الوسطى والدولة الحديثة مبيناً خصائص ومفهوم المنظر عبر تلك الاسرات مع عرض وتحليل لبعض النماذج من أعمال الفنان المصرى القديم .

أما فى الفصل الثانى فتناول الباحث المنظر الطبيعى فى فن المستشرقين الذين زاروا مصر لتسجيل معالمها وبيئتها من خلال المنظر الطبيعى ، وفى الفصل الثالث تناول الباحث المنظر الطبيعى فى مدارس الفن المختلفة فى أروبا إبتداءاً من المدرسة الكلاسيكية على إعتبار أنها النواه التى حققت إسقلالية لفن المنظر فى العصر الحديث وإنتهاءاً بالمدرسة التأثيرية التى كان المنظر الطبيعى هو البطل الرئيسى فى كل أعمالها .

ثم أنتقل الباحث فى الباب الثانى ليبحث عن دور الفنانين المصريين الذين تناولوا فن المنظر الطبيعى فى الفن المصرى المعاصر وذلك من خلال أعمال جيل الرعيل الاول فى الفصل الاول من ذلك الباب ثم الانتقال الى الجيل الوسيط منهم التقليديون وعلى الجانب الاخر المتمردون من خلال شرح وتحليل لاعمالهم .

وفى الباب الثالث تناول الباحث المنظر الطبيعى وطريقة أدائه عند بعض الفنانات المصريات مثل أنجى أفلاطون وجاذبية سرى وزينب عبدالعزيز وزينب عبدالحميد ومرجريت نخلة .

وفى الفصل الثانى تناول الباحث المنظر الطبيعى فى أعمال بعض الفنانين المعاصرين الذين بحثوا فى المنظر كهدف بحد ذاته مثل شفيق رزق سليمان ، ومصطفى الفقى ، وحسن عبدالفتاح .

وفى الفصل الثالث تناول الباحث تجربته الفنية بشكل كامل مدعماً ذلـك ببعض الاشكال واللوحات وبين الاثر الذى أستفاد منه فى بحثه سواء أكـان الموضـوع الـذى يتناوله عن المنظر الطبيعى أو أعمال اخرى .



In the third chapter. first part the researcher mentioned the natural scene and the method of its treatment by the woman like Engy Aflaton. Gazabia Saery. Zeinab Abd El Hamid and Zeinab Abd El Aziz.

In the second part . the natural scene in the contemporary artists now like doctor / Hassan Abd El Fattah. Doctor/ Moustafa El Fekky and Salama Zahran

The third and last part. the researcher explained his technical experience fully added to the effect of natural scene in his technical works and the way of his treatment to natural scene as aim in it self.

Researcher name/ Ahmed Yoniss
Dahawy Ibrahim.

Fine Arts Faculty
Penring Section

Abstract

Distinctive characters of the natural scene in the contemporary Egyptian art.

The researcher deals with the subject of the natural scene in the contemporary Egyptian art in three chapters. every chapter include three parts

In the first chapter the researcher write a preface about geography and nature of Egyptian earth and its reliefs. Then in the first part he deals with the conseption of the natural scene in the old Egyptian art through its three ages. the old state. the middle state and the modern state age mentioned its characters and conceptions

The second part includes the natural scene in European art schools. from classical school till the effective school.

In the first part the researcher deals with the natural scene in orientalists art who came to Egypt to record its landmarks through the natural scene.

The researcher deal in the second chapter. first part the natural scene in the first age and the establishment and evolution of beautiful arts Faculty of Egypt.

In the second part, we find the scene in the middle age as Kamel Moustafa, Housny El Banany and Mohamed Sabry.

In the third part. the natural scene in the modern age like, Salah Taher. Mouris Farid and Saef Wanley.

HELWAN UNIVERSITY
Facalty of Fine Artes
Pinting



THE CHARAZTE RSTICFATURES OF LANDSCHAPE IN CONTEMPORFRARY EGPTIAN ART

Prepered By :
AHMED Y. DAHAWI

Supervision
Prof. Dr. HASSAN ABD EL-FATAH HASSAN
Professor In Painting Department

THESIS SUBMITTED
YO PAINTING DEPARTMENT - FACULTY OF FINE ARTS
HELWAN UNIVERSITY - CAIRO FOR INCEPTION
MASTER DEGREE PAINTING DEPARTMENT

1996



